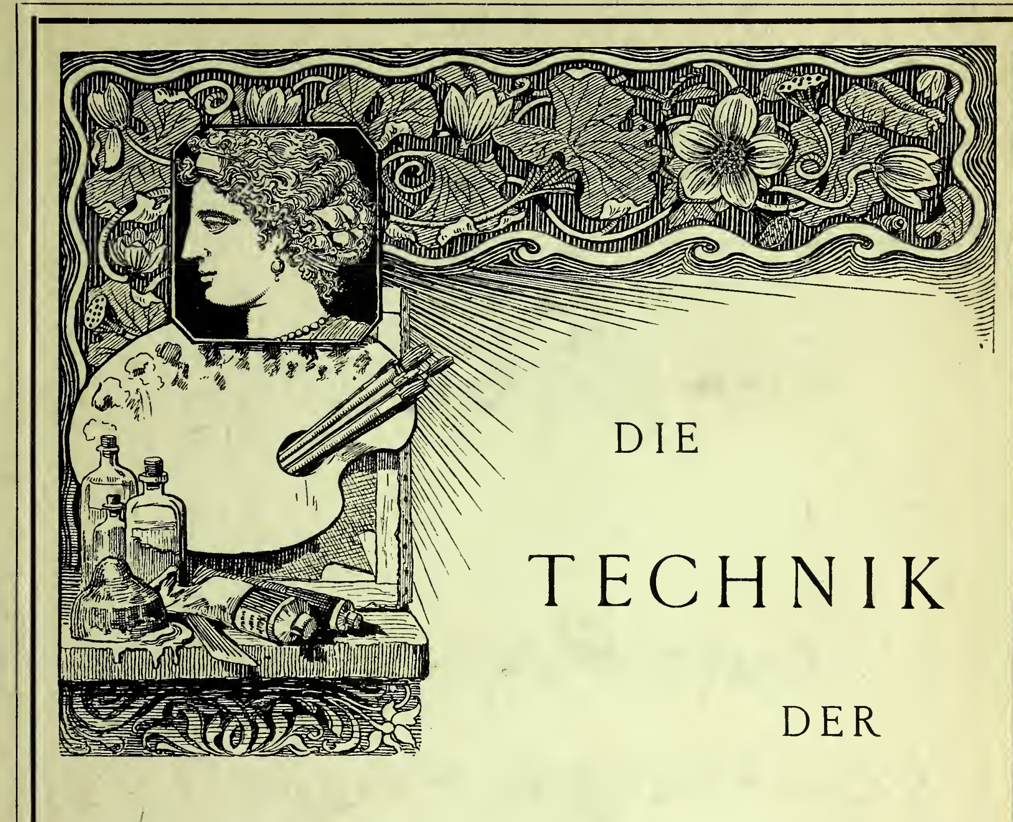


DIE TECHNIK DER OELMALEREI

VON

LUDWIG HANS FISCHER.

WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1898.





Alois Ebeseder, Wien, I., Opernring 9.



Alois Ebeseder, Wien, I., Opernring 9.



DIE TECHNIK

DER

OELMALEREI

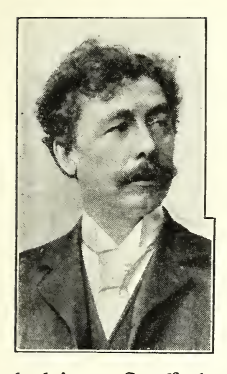
VON

LUDWIG HANS FISCHER.

MIT 24 TEXTILLUSTRATIONEN, 4 ILLUSTRATIONEN IN FARBENDRUCK,
2 FARBENPROBEN- UND 1 LEINWANDMUSTERTAFEL.

WIEN.
DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.
1898.

VORREDE.

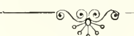


Ich bin mir wohl bewusst, dass das Thema, welches der Titel dieses Buches in sich schliesst, ein so umfangreiches ist, dass es in dem kleinen Rahmen des Vorliegenden unmöglich erschöpfend behandelt werden konnte. Aber gerade in diesem Falle halte ich nichts für unpassender als ein »zu viel«, denn man wird zu leicht von dem so reichhaltigen Stoff dazu verführt, sich in zu weit führende Erörterungen einzulassen oder von der eigentlichen Sache abzuschweifen und auf Gebiete überzugehen, welche in selbständigen Werken behandelt werden müssten. Zur Technik der Malerei gehört ja auch die Kenntniss einer ganzen Reihe von Wissenschaften, wie Perspective, Chemie, Physik, Farbenlehre, Costümkunde, Anatomie etc., ohne welche ein Maler nicht gut zu denken ist. Diese Kenntnisse müssen vorausgesetzt werden. Wo sie fehlen, verweise ich auf die zahlreichen, diese Gegenstände ausführlich behandelnden Werke.

Jeder Maler weiss, wie viel im Laufe der Jahrhunderte experimentirt wurde, und jeder hat selbst zahlreiche Versuche angestellt, er weiss aber auch, dass aus all' diesen Experimenten nur der praktische Erfolg resultirt, stets zu den einfachsten Mitteln zu greifen; er weiss, wie wenig anerkannt gute Verfahren

es gibt, welche man empfehlen kann. Die geringen Errungenschaften der Neuzeit auf diesem Gebiete, so in der Farbenchemie, sind bald aufgezählt, aber Bücher könnte man schreiben über die für den Maler negativen Erfolge bei Bereitung des Malmateriales und dessen Verfälschungen.

Es ist ein grosses Glück für die Kunst und erleichtert die Absicht, ein Buch über die Technik der Malerei zu schreiben, ausserordentlich, dass nur die einfachsten Mittel die bewährtesten sind. Der Zweck dieses Buches ist daher, als praktischer Rathgeber Demjenigen zu dienen, der sich mit der Malerei befassen will, kurz zu empfehlen, was aus alter Erfahrung sich als gut und dauerhaft erwiesen hat, ohne erst damit zu unterhalten, auf welch' langem Wege man nach vielfachen Misserfolgen endlich zu diesem Resultate gelangte. Es soll aber auch vor unabsehbaren Versuchen und Fehlgriffen bewahren und manchen praktischen Wink über technische Fragen geben, welche der Anfänger vielleicht mit der Zeit selbst gelöst hätte, vielleicht auch nie. Mehr als rein technische Dinge kann man in einem derartigen Buche ohnedies nicht erläutern, und wer nach diesem oder einem anderen Werke greift, um daraus malen zu lernen, ein Künstler zu werden — der lasse es lieber ungelesen.



Kurze Vorgeschichte und Geschichte der Oelmalerei.

Malerei der alten Aegypter.

Die ältesten bekannten Malereien sind die ägyptischen Wandmalereien und jene, welche wir auf den Mumiensärgen finden; dazu gehören auch die in jüngster Zeit entdeckten enkaustischen Gemälde auf Holztäfelchen aus dem Faijum.

Die **Wandmalereien** wurden auf fein aufgetragenem Grunde mit Pinseln aus Rohrstäbchen gemalt, deren Enden durch Kauen oder Klopfen aufgefranzt wurden. Erst in viel späterer Zeit machte man Haarpinsel. Die Technik der Aegypter war eine äusserst solide, wie die gute Erhaltung ihrer Gemälde beweist, aber die Kunst als solche blieb stehen, nachdem sie einen gewissen Höhepunkt erreicht hatte. Ja sie verflachte immer mehr und mehr und wurde zur Schablone. Die ganze Kunst stand unter dem Einflusse der Priester, welche eine Aenderung des Althergebrachten nicht duldeten. So musste sich Zeichnung und Farbe gewissen Regeln unterordnen, eigenmächtige Compositionen des Künstlers gab es nicht. Es ist uns eine Vorlage für die Figur aufbewahrt geblieben, wonach der ganze Körper bestimmten Massen unterliegt. Die Figur ist in 19 bestimmten Gliedmassen entsprechende Theile getheilt. (Siehe Fig. 1.)

Die Malerei der alten Aegypter steht immer im innigen Zusammenhange mit der Architektur, ordnet sich dieser stets unter, war daher immer eine decorative Kunst. So scheinen

die Uranfänge der ägyptischen Malerei wie jene der Araber aus der Textilkunst herüber genommen worden zu sein, wie die ältesten Malereien zeigen, welche als Nachbildungen textiler Ornamentik zu betrachten sind. Sonst aber unterstützt oder vollendet die Malerei die plastischen Werke durch Bemalung der Säulencapitäle, Sculpturen oder Wandflächen. Die Wandmalereien sind eigentlich nichts Anderes als eine vollendete Bilderschrift. Dies scheint überhaupt der Uranfang jeder Malerei zu sein, wie wir dies auch bei anderen Völkern, Persern, Babyloniern, Griechen und Mexikanern beobachten können. Architektur und Plastik sind bereits auf einer hohen Stufe, während die Malerei sich erst viel später zu einer selbständigen Kunst erhebt, wozu sie die Aegypter überhaupt kaum gebracht haben. Die Ursache lag hauptsächlich in der religiösen Anschauung — da die Kunst ganz im Dienste der Religion stand — die ägyptischen Götter sollten nicht bewundert, aber verehrt werden.

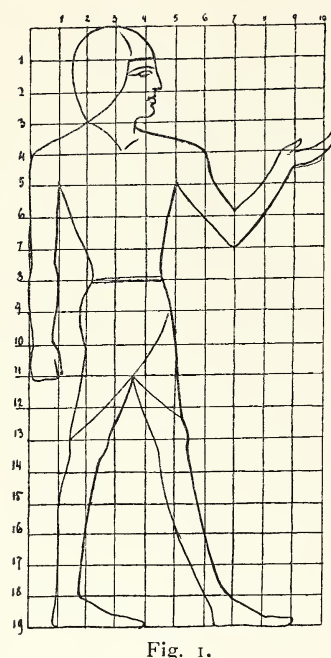


Fig. 1.

Die Farben, deren sich die Aegypter bedienten, waren sehr einfach, aber haltbar und häufig aus gepulvertem Glasschmelz erzeugt. Die hauptsächlichen waren:

Weiss — Kalk,
Gelb — Eisenocker oder später Schwefelarsen,
Roth — rother Ocker, später auch Zinnober,
Grün — Ocker mit gepulvertem Glas von Kupferoxyd in Eisen,
Blau — Glas, Smalt, später auch Kupfervitriol,
Schwarz — Beinschwarz.

Die Palette zur Zeit der V. Dynastie bestand aus obigen Farben, zur Zeit der XVIII. Dynastie hatte man 3 Gelb, 2 Braun, 2 Roth, 2 Grün, 1 Blau.

Alle ägyptischen Malereien sind in dunklen (schwarzen oder rothen) Linien vorgezeichnet und jedes Object mit der entsprechenden Farbe ohne Schattirung bemalt. Die Malerei erhält dadurch etwas Ornamental-Decoratives, was dem Zweck und Geist der ägyptischen Kunst vollkommen entspricht. Die Farbenzusammenstellungen sind aber stets harmonisch und wirken decorativ. Die Gemälde auf den Mumien und hölzernen Mumiensärgen haben stets einen feinen Untergrund aus Gyps. Zur Zeit der XX. Dynastie überzog man häufig die Gemälde auf Mumien mit einem Firniss (Gummi), der aber zumeist sprang und rissig wurde, so dass man dieses Verfahren später wieder aufgab.

Umstehende Abbildung (Fig. 2) ist eine getreue Copie eines Mumienbildes älteren Styles. Die Leinwand ist mit Kreidegrund überzogen, die Zeichnung in schwarzen Linien aufgetragen, die Flächen sind in einfacher Weise ohne Schattirung bemalt. Das Roth besteht aus Eisenocker, das Grün aus Ocker und Smalte, das Blau aus Smalte. In diesem Sinne sind Mumien und die Mumiensärge oft sehr reich ausgeschmückt, mit wenigen Farben ein decorativer Reiz erzielt, der zu bewundern ist, und den Eindruck eines Gewebes macht. Dieselben Farbenzusammenstellungen kommen auch wirklich auf Geweben und Perlstickereien vor.

Bekanntlich ist die Zeichnung bei den Aegyptern eine streng conventionelle, dabei aber oft von feinem Geschmack und ausserordentlich gut in der Charakteristik der dargestellten Objecte. Besonders Thiere, auch die unbedeutendsten, wie Fische, sind stets so gezeichnet, dass ein Zweifel über ihre Art ausgeschlossen ist, aber geradezu meisterhaft sind höhere Thiere charakterisirt. Der Mensch und namentlich Gesichtszüge desselben, sind immer schematisch gezeichnet, die Charakterisirung wird nur durch Beiwerke — wie Kleidung,

Waffen etc. — hervorgebracht, ähnlich wie heute noch theilweise in der Kunst der Japaner.

Von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus müssen wir aber die sog. Graf'schen Bilder betrachten, die in El



Fig. 2.

Faijum gefunden wurden und in der ganzen gebildeten Welt grosses Interesse hervorriefen. Diese Porträts, in Wachs auf Holz gemalt, gehören eigentlich nicht hieher, da diese Technik erst im 2. Jahrh. v. Chr. von den Griechen nach Aegypten

gebracht wurde. Sie sind aber sehr instructiv für unsere Kenntniss der antiken enkaustischen Malerei und durch sie erst haben wir die Stellen in Plinius, Plato, Anakreon etc., welche sich auf die Enkaustik beziehen, verstehen gelernt. Es sind durchwegs Porträts von mehr oder weniger hohem Kunstwerthe, äusserst realistisch und offenbar nach dem Leben gemalt. Was uns daran aber interessirt, ist die Technik, da sie ja die einzigen Bilder dieser Art sind, welche uns erhalten blieben.

Die Enkaustik. Diese verloren gegangene Technik der Alten ist uns durch die Schriften Plinius' erhalten, aber erst durch die Graf'schen Bilder verständlich geworden, namentlich seit man in St. Médard-des-Prés ein vollständiges Malerwerkzeug zu dieser Technik gefunden hat.

Plinius erwähnt mehrerer Arten der Wachsmalerei und auch die Graf'schen in verschiedenen Techniken ausgeführten Bilder bestätigen dies. Wenn Plinius sagt: »Mit Wachsfarben zu malen und das Gemälde einzubrennen«, so ist damit das Wesen dieser Malerei charakterisirt. Die Farben wurden mit Wachspaste angemacht, mit einem spachtelartigen Instrument (Cestrum) auf Holztafeln oder Elfenbein aufgetragen, in einander verstrichen, sodann eingebrannt. Dieses Einbrennen geschah durch einen erhitzten, dem Bilde genäherten Metallstab (Rhabdion) oder ein mit Kohlen gefülltes Metallgefäss, wodurch man die Oberfläche des Bildes zum Schmelzen brachte. Durch dieses Verfahren rundeten sich die zu scharfen Erhabenheiten des Bildes ab und es bekam einen firnissartigen Glanz. Die Malgeräthschaften aus St. Médard hat Chevreul untersucht und beschrieben. Wir finden darunter 2 Bronzelöffelchen mit verdickten Enden in einem Bronzekästchen. Diese Löffelchen sind offenbar die als Spachtel dienenden Cestren, während das Kästchen dazu bestimmt scheint, diese Cestren zu erwärmen. Mit den Löffelchen wurden die mit Wachs gemischten Farben in flüssigem Zustande aufgetragen, aufgegossen, und mit dem verdickten anderen Ende ausgeglichen. Ausser-

dem fand man im Cauterium einen Reiber, eine Basaltplatte zum Reiben der Farben, Farben in Fläschchen und in Tiegelchen.

Zu Plinius' Zeit erfand man aber eine wesentliche Verbesserung dieser Technik. Er selbst sagt: »... bis man an-

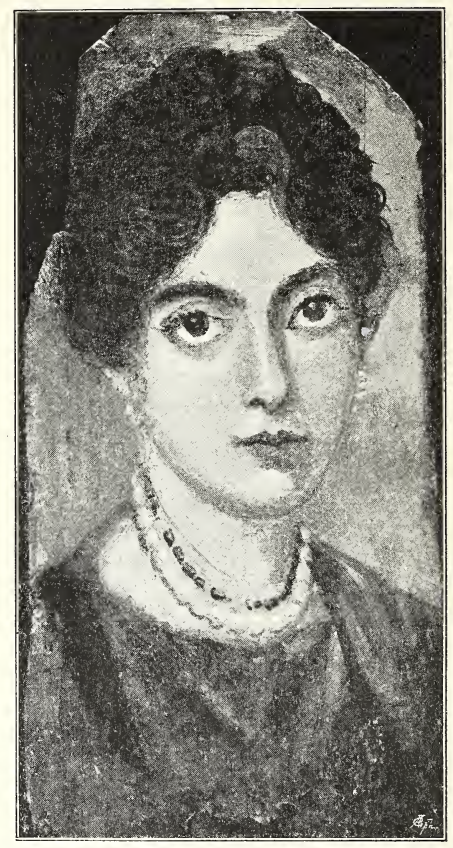


Fig. 3. Enkaustische Malerei aus El Faijum (Sammlung Th. Graf in Wien).

fing, die Kriegschiffe zu bemalen; da kam als dritte Art hiezu, dass man am Feuer geschmolzene Wachsfarben mit dem Pinsel auftrug, eine Malerei, die an den Schiffen weder von der Sonne, noch vom Salze und den Winden verdorben wird«.

Man glaubt, dass die Wachsfarben durch einen Zusatz von Nussöl, welches ja trocknet, flüssig erhalten und so zum Aufstreichen tauglich gemacht wurden. Diese Technik hat man dann auch auf Tafelbilder angewendet, auch theilweise mit dem Pinsel gemalt.

Die enkaustische Malerei ist demnach als eine Vorläuferin der Oelmalerei zu betrachten, namentlich, da sie sich bis in die byzantinische Zeit hinein verfolgen lässt und noch manche Verbesserung erfahren haben dürfte.

Die Malerei der Griechen und Römer.

Es ist sehr bedauerlich, dass uns von den Malereien aus der Blüthezeit der griechischen Kunst so viel wie nichts überkommen ist. Wären nicht die alten Schriftsteller wie Pausanias, Plinius etc. voll des Lobes über diese Kunst, wir wüssten kaum von ihrer Existenz. Es wäre auch ganz unnatürlich, dass ein Volk nur Ausserordentliches in der Plastik, nicht auch in der Malerei geleistet hätte. Was Palygnot, Zeuxis, Apelles geschaffen haben, wissen wir nur vom Hörensagen. Wir wissen, wie ihre Werke bewundert und theuer bezahlt wurden, und können nur rückwärts schliessen aus der decorativen Malerei zur römischen Kaiserzeit, die uns in Rom, Pompeji und Herculanum als flüchtige, nach guten Mustern handwerksmässig ausgeführte Arbeit untergeordneter Künstler erhalten blieb. Auf welch' hoher Stufe die griechische Malerei gestanden haben muss, sehen wir aus den schwierigen Vorwürfen, welche die Maler zu beherrschen verstanden, welche uns in fast anekdotenhafter Weise überliefert wurden, aus denen wir aber die ganze Grösse und geschichtliche Entwicklung der griechischen Kunst herauslesen können.

So hören wir aus der Zeit vor den Perserkriegen, als die Malerei noch wie die ägyptische eine Art Silhouettenmalerei war, dass Eumanos in seiner Darstellung die Männer von den Frauen zu unterscheiden wusste und dass Kimon

bei Köpfen im Profil die aufgeschlagenen und gesenkten Augen zu malen verstand. Polygnotes, der Erste der grossen Maler (455 v. Chr.), bedeckte bereits öffentliche Gebäude mit Wandgemälden geschichtlichen Inhalts. Er strebte schon nach Naturwahrheit und Porträtähnlichkeit. Er soll die Fische des Acheron, des Todtenflusses, schattenartig gemalt haben und die Kiesel durch das Wasser haben durchscheinen lassen. Der nächste Fortschritt war, dass Apollodoros gemalte Hintergründe in der Tafelmalerei einführte und den Figuren Licht und Schatten gab. Zeuxis malte Trauben, welche die Vögel



Fig. 4. Die Knöchelspielerinnen, Herculanum (Museum Neapel).

täuschten, Parrhasios aber einen Vorhang, welcher den Zeuxis täuschte. Timanthes malte in seiner berühmten Opferung Iphigeniens alle Abstufungen des Schmerzes, und da er für den Vater keine Steigerung mehr hatte, verhüllte er sein Haupt. Die sikyonische Schule trieb sorgfältiges Naturstudium; von ihr ging die enkaustische Malerei aus, da sie vorzüglich zu kleineren Bildern verleitete. Pausanias war ihr Hauptmeister, er malte die Methe, die Trunkenheit, wie sie aus einer gläsernen Schale trinkt, durch welche ihr Gesicht durchscheint.

Alle diese Maler übertraf Apelles, der Zeitgenosse und Hofmaler Alexander d. Gr., der nur von ihm gemalt werden

wollte, weil kein Anderer es verstand, den wenig schönen Kopf des grossen Königs durch geistige Hoheit zu verklären. Seine Stärke bestand aber in der Darstellung der Schönheit selbst. Er malte die Göttin der Schönheit und Liebe mit allem Liebreiz — wie sie dem Meere entstieg, mit blühenden Händen den Schaum aus dem üppigen Haare ausdrückend — in jenem unnennbaren Zauber, der den Beschauer fesselt. Mit ihm war die Höhe der griechischen Kunst erreicht, das Virtuosenthum gewann die Oberhand, und der Realismus herrschte. Theon malte einen Schwerbewaffneten, wie zum Angriff bereit, der gerade aus dem Bilde herauszuschreiten schien. Andere Realisten zogen sich bei ihren Zeitgenossen durch ihre allzu realistische Kunst den Spitznamen der »Schmutzmaler« zu, aber ihre Bilder wurden wie heute theuer verkauft. Auch Caricaturenmaler waren schliesslich keine seltene Erscheinung.

Die römische Malerei, welche unstreitig auf die griechische zurückzuführen ist, beschränkte sich fast ausschliesslich auf die Wandmalerei. Die Tafelmalerei trat völlig in den Hintergrund. Die seit Alexander d. Gr. üblich gewordene Ausschmückung des Wohnhauses mit Wandmalereien ward im römischen Reiche auch Mode, die Kunst aber, die Malerei, sank zum Handwerk herab. Die decorative Malerei trat in den Vordergrund. Auf diesem Gebiete wurde ganz Hervorragendes geleistet, so dass die wieder zu Tage geförderten Malereien in den Titustermen von Rom selbst einen Rafael so weit begeistern konnten, sich dieselben künstlerisch anzueignen. —

Dieser kurzen Skizze kann man entnehmen, dass es eine voll entwickelte griechische und römische Malerei gab; erhalten blieben uns hievon nur die decorativen Wandgemälde in den Ruinen von Rom, Pompeji und Herculanum. Aber selbst diese lassen einen Rückschluss auf die grosse Kunst zu, wir sehen nicht, aber wir ahnen in den pompejanischen Fresken die grossen griechischen Vorbilder. Der feine Farbensinn der Alten ist aus den Wandgemälden, welche die dunklen, kleinen Räume der Pompejaner zierten, schwer zu entnehmen. Aber einzelne

Stücke (siehe Fig. 4, Zeichnung auf einer Marmortafel) zeigen, dass es auch eine Kunst auf hoher Stufe gab. In den leider noch immer nicht publicirten Gräbern von Corneto, in welchen kleinlicher Gelehrtenneid die Besichtigung kaum und das Copiren gänzlich verbietet, sah der Autor etruskische Gemälde von solchem Liebreiz, wie sie nur oben erwähnte Marmortafel ahnen lässt. Die Farbe guter Tafelbilder wird uns erst aus den gut erhaltenen feineren Mosaikbildern vor Augen geführt, welche auch eine Art Tafelgemälde gewesen zu sein scheinen. Da gibt es einige aus Pompeji im Museum in Neapel — von der Alexanderschlacht abgesehen —, welche den ganzen Farbreiz eines fein gestimmten Gemäldes haben. Ja selbst einige der Wandgemälde weisen auf gute Vorbilder hin, wie das schöne Gemälde: »Chiron lehrt dem jugendlichen Achilles das Saitenspiel«, ein »weinender Amor« oder die »Sappho«. (Fig. 5.)



Fig. 5. Sappho, Frescogemälde aus Pompeji (Museum Neapel).

Die Frescotechnik der Römer und das punische Wachs.

Die Römer und Griechen verwendeten ausserordentliche Sorgfalt auf die Grundirung zu bemalender Wände. Eine dreifache Lage von Kalkmörtel, erst grober und dann feinerer, und ebensoviele von Marmorstuck darüber bildeten den Grund der Wand. Der letzte Verputz wurde in halbfestem Zustande mit Stöcken geschlagen und mit festem Marmorstaub geschliffen. Dies war der Untergrund für die Malerei, zuweilen aber wurde, wie es scheint, die Grundfarbe der Felder schon in die letzte Schichte eingemengt. Insoferne erscheint diese Malerei als eine Art Frescotechnik. Die eigentliche Malerei scheint auf diesem farbigen oder weissen Grunde mit Farben, welche mit Ei angemacht wurden, gemalt worden zu sein, möglicherweise waren aber auch diese Farben mit punischem Wachse angemacht.

Vitruv spricht von Farben, die sich auf der Kalkwand schlecht halten, und gibt für diese ein Verfahren an, welches die Griechen »Kausis« nannten. Nach ihm überzieht man die trockene Zinnoberwandbekleidung mit einem Borstpinsel mit punischem Wachs, welches über dem Feuer geschmolzen und mit etwas Oel vermischt ist. Durch ein der Wand genähertes Kohlenbecken bringt man das Wachs zum Schwitzen und reibt die Wand dann mit einer Wachskerze und leinenen Tüchern ab.

Die Bereitung des punischen Wachses hat uns Plinius genau angegeben. Er kocht es, nachdem das gelbe Wachs längere Zeit der Luft ausgesetzt (gebleicht) war, mit Meerwasser und gibt Soda dazu. Dreimal gekocht und abgeschöpft, wird es auf Binsengeflecht getrocknet. Durch dieses Verfahren wird das Wachs zugleich gebleicht und verseift, und hat dann die Eigenschaft, sich mit Wasser in beliebiger Menge zu mischen und sich mit Farben zu verbinden. Dieses punische Wachs verbindet sich mit dem Kalk der Mauer zu einer im Wasser

unlöslichen Masse (Kalkseife), welcher die grosse Haltbarkeit der pompejanischen Malereien zu danken ist.

Eine ähnliche Technik, vielleicht eine direct überkommene Tradition der Kausis, ist die von den Italienern geübte, um den sog. Stucco lustro, die Imitation von farbigem Marmor, hervorzubringen.

Die Tempera- und Frescomalerei.

Das Wort Tempera kommt von temperare. Ursprünglich bedeutete tempera jedes Bindemittel der Farben. Nach dem jetzigen Sprachgebrauch versteht man unter Temperamalerei jene, wobei die Farbe mit keinem fetten, sondern im Wasser löslichen Bindemittel angerieben ist.

Ich habe schon erwähnt, dass die Temperamalerei zumeist von den Aegyptern angewendet wurde, und dass sie darin Meister waren. Von ihnen scheint sie auf die Griechen und Römer übergegangen zu sein.

Die Alten verwendeten zum Anstriche trockener Wände und zu Malereien folgende Bindemittel:

1. Gummi arabicum und Tragant.

2. Thierischen Leim, besonders geschätzt war der aus Rhodus.

3. Blut des Hippopotamus.

4. Ei und Eiweiss.

5. Milch, zum Anstrich des Tectorums (Wandfläche), mit selinusischer Erde. Mit Milch und Safran wurde das Tectorum im Tempel der Minerva zu Elis angestrichen.

Später verwendete man auch den Milchsaft der Feigen. Derselbe wurde, mit Eidotter gemischt, den Farben zugesetzt.

Die Temperamalerei beherrschte in nachrömischer Zeit fast ausschliesslich das ganze Mittelalter, sie diente sowohl zur decorativen Ausschmückung der Wände wie zu Gemälden auf Holz, Elfenbein und Pergament.

Die altchristliche Kunst, sowie die fränkische, irische und byzantinische, kennt keine andere Technik als diese, welche sich

in ihrer Darstellungsweise direct an die antike Kunst anschliesst. Besonders viele Miniaturen auf Handschriften sind uns in dieser Technik erhalten. Die decorative Malerei ist unbeholfen und beschränkt sich hauptsächlich auf die Ausschmückung des Gotteshauses im Sinne der antiken decorativen Malerei. Der byzantinischen Prachtliebe genügte aber diese Malerei nicht, und wo sie konnte, ersetzte sie dieselbe durch Mosaiken mit Vergoldung.

In der romanischen Kunstepoche wurde schon im Laufe des 11. Jahrhunderts die Wandmalerei im grossen Sinne geübt. Die Malerei gewinnt aber erst durch Cimabue (1240) an festem Styl und macht einer neuen Anschauung der Natur Platz. Was die früheren Epochen in Italien auf diesem Gebiete hervorbrachten, sind aber nur Anfänge, aus denen die Wunderblüthe der italienischen Kunst in gothischer Zeit emporsprosste. Der grosse Giotto (circa 1320) ist der erste und mächtigste Meister dieser Zeit, dessen Thätigkeit durch ganz Italien bezeugt wird. Nach ihm folgen Orcagna und im 15. Jahrhundert Fiesole. Bis weit in die Neuzeit hinein erhält sich die Fresco- und Temperatechnik, namentlich beherrschte sie noch die Frührenaissance.

Die Frescotechnik, eine fast ausschliesslich italienische Kunst, stand zu Giotto's, Mantegna's und Botticelli's Zeiten in besonderer Blüthe, artete aber später geradezu in Virtuosenthum aus. Sie fand auch im übrigen Europa Eingang, wurde aber zumeist durch italienische Künstler ausgeübt. Die Frescotechnik diente hauptsächlich zur decorativen Ausschmückung grosser Räume, in Kirchen, Palästen etc. Heute ist sie fast gänzlich ausser Gebrauch, und da sie eine enorme Gewandtheit erfordert, so finden sich auch kaum mehr Künstler, welche einer solchen Aufgabe Herr werden.

Das Wesen der Frescotechnik ist ein ganz einfaches: Auf einer Unterlage von grobem Mörtel wird ein feiner Verputz aufgetragen, auf dem, so lange er nass ist, mit Farben gemalt wird, welche mit Kalk angemacht sind. Diese Farben verbinden

sich mit der nassen Unterlage zu einer ausserordentlich haltbaren Masse.

Die Schwierigkeit dieser Technik besteht hauptsächlich darin, dass die nasse Farbe auf nassem Grunde ganz anders, viel dunkler, aussieht als die trockene, und dass die Arbeit stückweise gemalt werden muss, nämlich jeden Tag ein so grosses Stück Mörtelunterlage, als der Maler glaubt, vollenden zu können, den nächsten Tag ein weiteres Stück u. s. w. Die einzelnen Farben, besonders gemischte, müssen vorher gerichtet sein und in Vorrath gehalten werden; denn es ist begreiflich, dass ohne diese Vorsicht durch das Trocknen die Farbe vom Tag vorher nicht mehr mit der heute gemalten zusammenzustimmen wäre.

Um zu constatiren, wie eine Farbe im Trockenen wirkt, streicht man sie auf erwärmte Ziegel oder Schieferplatten, auf denen sie rasch trocknet.

Die Zeichnung des ganzen Gemäldes muss vorher auf Cartons fertig gemacht und stückweise auf den nassen Grund aufgepaust werden, da es einerseits unmöglich ist, in grossen Dimensionen richtig prima vista zu zeichnen, andererseits bei Deckengemälden ein Ueberblick aus grösserer Distanz in der Regel durch die Gerüste verhindert wird.

Was wir heute gewöhnlich Temperamalerei nennen, ist eine der Oelmalerei ähnliche Technik und dem Bedürfnisse entsprungen, die in Tempera gemalten Bilder auch haltbar zu machen. Die Bilder wurden mit einem Firniss überzogen, und um der Farbe noch mehr Kraft zu verleihen, hat man Farbe in trocknenden Oelen gerieben und damit diese Bilder theilweise oder ganz übergangen (lasirt).

So arbeitete man noch viel im 14. und 15. Jahrhundert. Die Venetianer verwendeten diese Technik zumeist bei decorativen Gemälden, so Giotto, Bellini, Paul Veronese, Tintoretto, Tieppolo, aber auch noch Canaletto malte seine Staffeleibilder in dieser Weise.

Die Temperamalerei hatte den Vortheil der rascheren Arbeit und der Dauerhaftigkeit, vielleicht auch der Billigkeit.

Ueber die Technik der alten Temperamalerei in diesem Sinne hat man leider wenig Anhaltspunkte und war bis jetzt vergeblich bemüht, sie zu reconstruiren, trotz mehrfacher Erwähnungen bei alten Schriftstellern (Vasari). Der Hauptsache nach scheint das Bindemittel Essig und Eigelb gewesen zu sein. In neuerer Zeit versucht man oft, diese Technik wieder zur Geltung zu bringen, weil sie viele Vortheile gegen die Oelmalerei hat. Viele behaupten auch, das Verfahren wieder gefunden zu haben, viele solche Farben kommen auch im Handel vor, ohne dass man aber damit bis jetzt befriedigende Resultate aufzuweisen hätte.

K. Kriegbaum nimmt hiezu 2 Theile Eigelb, 4 Theile Essig, 1 Theil Leinölfirniss, $^1/_4$ Theil guten Honig.

Die Bereitung geschieht auf folgende Art: Eigelb und Leinölfirniss werden in einer flachen Schüssel gut durcheinander gemischt. Ein Stückchen Seife wird dazugelegt, mit einem Borstpinsel zu Schaum gemacht und dieser mit verrührt. Hat sich Firniss und Eigelb so verbunden, dass man keine Oelkügelchen mehr bemerkt, so giesst man allmälig Essig zu, dann Honig, und mengt unter fortwährendem Umrühren wieder Seifenschaum dazu. Wenn das Ganze eine einheitliche gelbe, dicke Flüssigkeit gibt, kommt es in eine Flasche. Mit dieser so bereiteten Tempera werden die Farben angerieben und in Töpfen aufbewahrt. Werden sie lange nicht gebraucht, muss man etwas Wasser zugiessen, da sich sonst eine harte Kruste bildet. Zum Verdünnen während des Malens wird Wasser benützt.

Mit diesen Farben malt man wie mit Oelfarben, sie lassen sich ineinander arbeiten und vertreiben, bleiben stets matt und trocknen viel schneller als Oelfarben. Zum Schlusse wird das Bild gefirnisst. (Weiteres siehe Capitel »Temperamalerei«.)

Unzweifelhaft hat die Temperamalerei den Anstoss zur Oelmalerei gegeben. Dem Firniss, der über die Temperamalerei gelegt wurde, machte das geschmeidige und langsam trocknende Oel Platz und die Uebermalung mit Lasuren legte den Gedanken nahe, gleich im Vorhinein das Oel als Bindemittel der Farbe zu verwenden, d. h. die Farben mit Oel anzureiben.

Die flandrischen Maler Hubert und Jan van Eyck gelten als die Erfinder der Oelmalerei. Mitte des 15. Jahrhunderts war die Oeltechnik bereits in den ganzen Niederlanden bekannt. Um 1450 wurde sie durch Antonello da Messina von Gent nach Italien gebracht, wo sie rasch Verbreitung fand.

Die Oeltechnik verdankt ihren Vorzug vor anderen Malweisen hauptsächlich der einfachen und leichten Technik und ihrer weiten Tonscala. Die Tonscala vom hellsten Licht bis zur äussersten Tiefe ist die grösste, welche erreicht wurde. Die Temperatechnik verfügt über weniger Helligkeit in Licht, das Aquarell über geringe Tiefen, und die Guachetechnik büsst an beiden Enden der Tonscala ein. Hätte die Oeltechnik nicht andere Nachtheile, wie Nachdunkeln, Springen, Reissen, man würde überhaupt an keine andere denken. Ein weiterer Vorzug der Oeltechnik, besonders vor der Temperatechnik, ist der, dass sich die Farbe weder durch das Auftrocknen während der Arbeit, noch durch das nachherige Firnissen wesentlich verändert.

Den Vorzug der Haltbarkeit scheint aber doch die Temperatechnik zu haben, nur die solidest gemalten und »prima« behandelten Bilder können mit den Temperabildern den Vergleich aushalten.

Zu erkennen, ob ein Gemälde in Tempera oder in Oel ausgeführt ist, erfordert genaue Sachkenntniss und ein geübtes Auge.

Eine besonders gute Oeltechnik hatten die alten Niederländer und die Deutschen, welche zumeist auf grundirten Holzbrettern malten. Der Sorgfalt, mit der sie ihre Werke be-

handelten, ist deren gute Erhaltung zu danken, sowie dem Umstande, dass sie ihre Bilder, soweit es anging, prima malten. Die Italiener hingegen trugen ihre Malerei stets pastoser auf, was sich dadurch erklären lässt, dass sie in der Regel in grösseren Formaten und auf Leinwand malten, welche eine derbere Behandlung der Farbe verlangt. Eine besonders gute Technik hatten in neuerer Zeit die Engländer und die alten Wiener Meister. Man hat vielfach vergebens getrachtet, diese Technik wieder zu finden und suchte sie in der sorgfältigen Bereitung der Farben und Firnisse; die Hauptsache liegt aber in der einfachen, soliden Vortragsweise der Bilder und in dem Umstande, dass sie, wie die alten Niederländer, zum grössten Theile prima gemalt wurden.

Alle Vorwürfe, welche die moderne Maltechnik treffen, gipfeln in zwei Punkten. Der eine ist die gewerbsmässige, häufig unsolide Fabrication der Farben; der andere trifft die Maler, welche die Farben nicht zu behandeln verstehen. Die Oelfarbe ist während der Arbeit sehr geduldig, sie verträgt alle sogenannten Kunstgriffe und die Uebereinanderlegung der verschiedensten Schichten; sie rächt sich aber sehr bald, und nach wenigen Jahren sind manche Bilder kaum wieder zu erkennen oder schon in den Händen des Restaurators.

Der Zweck dieses Buches ist, Denjenigen, der die Oelmalerei lernen will, in diese Technik einzuführen, denn es ist vor Allem wichtig, das Materiale und dessen Eigenschaften kennen zu lernen, dann aber zu wissen, wie damit umzugehen ist.

Die Kunst selbst kann man aus einem Buche nie lernen. Ich muss nochmals betonen, dass dies gar nicht der Zweck dieses Buches ist und sein kann. Nur das, was wir wissen und lernen können, lässt sich schreiben; alles Uebrige lässt sich wohl lehren, wenn die Anlage zum Künstler vorhanden ist.

»Die Wissenschaft, sie weiss, wie etwas sollte sein,
Doch machen kann sie's nicht, das kannst Du Kunst allein.«

Farbentheorie.

Da die Farbenlehre eine umfangreiche Wissenschaft ist, so kann ich mich hier nur auf einige Bemerkungen beschränken, in der Voraussetzung, dass der Leser dieses Buches wenigstens eines der Werke Chevreul's oder jenes von Rood: »Die moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benützung in Malerei und Kunstgewerbe«, oder Brücke: »Die Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes«, gelesen hat.

Man muss sich stets vor Augen halten, dass die Farbe nichts Greifbares ist, dass der Eindruck, den eine Farbe auf unser Auge macht, von unzähligen Bedingungen abhängt, ja dass wir nicht einmal constatiren können, ob jeder Mensch unter gleichen Bedingungen eine Farbe ebenso sieht wie der andere. Die Farben, welche wir im Spectrum sehen, sind für den Maler werthlos; er muss daher mit den Farben rechnen, welche ihm zu Gebote stehen. Die Begriffe Roth, Blau, Gelb sind für den Maler nur theoretische. Sobald es sich um die Praxis handelt, muss er fragen: welches Roth, welches Blau etc. Dem Maler steht kein theoretisch reines Roth, Blau oder Gelb zur Verfügung, denn die Farben, welche er hat, sind nie reine, sondern gemischte und neigen stets zu einer oder der anderen in der Farbenscala nächststehenden hin. So ist Roth entweder gelbroth oder blauroth, zu violett neigend. Blau neigt entweder zu blauviolett oder blaugrün, Gelb zu orange oder grün.

Das Wichtigste für den Maler ist die Theorie der Complementärfarben und deren Anwendung, d. h. die gegenseitige Einwirkung der Farben aufeinander zu kennen und zu benützen.

Jeder Maler weiss, dass, wenn er eine Farbe besonders hervorheben will, er sie möglichst mit complementären Farben zu umgeben hat. Wenn ich beispielsweise ein Roth hervorheben will, so umgebe ich es mit Grün. Wenn ich aber dazu reines Grün nehme, so wird das Roth dieselbe Wirkung auf das Grün ausüben; auch dieses wird grüner erscheinen als etwa in weisser Umgebung. Die beiden Farben erhöhen sich also gegenseitig. Nehme ich aber das Grün als gebrochene Farbe, als schmutziges Grün, so wird das Roth allein als leuchtende Farbe hervortreten. Auch solche, der complementären Farbe nahestehende dienen noch zur Erhöhung, z. B. Blaugrün, Gelbgrün. Dasselbe gilt von Blau, dessen Complementärfarbe Orange, oder von Gelb, dessen Complementärfarbe Violett ist.



Fig. 6.

Die Natur gibt uns manchmal selbst diesen Fingerzeig. Betrachten wir einen farbenprächtigen Sonnenuntergang, so sehen wir hinter den Wolken das sinkende Tagesgestirn in hellem Rothorange hervorleuchten. Besehen wir uns aber die Farben, welche die Sonnenscheibe umgeben, so werden wir die umgebenden Wolken oder den Dunst in verschiedenen Abstufungen von Blauviolett sehen und das hell durchschimmernde Firmament in grünlichen Tönen — die ganze Umgebung der Sonne bewegt sich also in ihren complementären Farben.

Die von den Physiologen so vielfach studirten »Nachbilder« sind für den Maler nur insoweit von Wichtigkeit, als er sich hüten muss, zu lange auf eine Farbe zu sehen, und namentlich bei starken Farben das Auge von Zeit zu Zeit aus-

ruhen lassen soll. Wer hat nicht einmal des Abends in die roth leuchtende Sonne geblickt und kann sich hierauf der grün leuchtenden Scheiben eine lange Zeit nicht erwehren, welche er überall sieht, wohin er sein Auge richtet. Dieser grüne Fleck ist das Nachbild, die Complementärfarbe der rothen Sonne. Aber wohin immer wir längere Zeit sehen, erhalten wir ein Nachbild, nur ist es gewöhnlich so schwach, dass wir es nicht merken. Bleiben wir bei diesem Beispiele von Roth und Grün und denken wir uns einen Maler, der ein ziemlich geröthetes Gesicht malt. Er sieht während seiner Arbeit gewiss längere Zeit auf seine Fleischtöne, die röthlichen Töne. Er erhält daher ein Nachbild von grünlichen Farben. Da nun die Complementärfarben, die sich zu Weiss ergänzen, sich gewissermassen aufheben, so sieht er das Roth von dem Moment ab, wo das Nachbild zu wirken anfängt, minus dem grünen Nachbild, also weniger Roth.

Die Folge davon wird sein, dass der Maler, wenn er seine Arbeit unterbricht und sein Auge wieder ausgeruht hat, finden wird, dass er das Gesicht viel zu roth gemalt hat — gerade um so viel, als das Nachbild ihm Roth entzogen hat.

Das Auge wird also, mit anderen Worten gesagt, nach längerem Verweilen auf einer Farbe gegen dieselbe mehr oder weniger unempfindlich. Eine Folge dieses Umstandes ist es auch, dass die Behandlung des Grün in der Landschaft zu den schwierigsten Aufgaben gehört und bekanntlich am schwierigsten richtig zu treffen ist. Die Erklärung dafür liegt darin, dass in der grünen Landschaft gewöhnlich Alles in der Umgebung grün ist, wie im Walde, so dass das Auge des Malers keine Gelegenheit hat auszuruhen, daher die feinen Nuancen dieser Farbe gar nicht mehr wahrnimmt. Ausserdem ist im Walde das durch die Blätter fallende Licht an und für sich schon grün. Die Folge davon ist gewöhnlich, dass das Grün übertrieben stark gemalt wird.

Eine andere optische Erscheinung und ähnlich in der Wirkung ist die Influenz der Farben. Stehen zwei starke Farben

nebeneinander, so greift die eine gewissermassen in die andere über, beeinflusst sie. Ich will diese Erscheinung durch ein von mir in der Natur beobachtetes Beispiel erklären.

In einem Garten waren dicht nebeneinander Blumen von gleicher orangegelber Farbe, nur eine davon erschien fast Rosa. Was war die Ursache? Ein blauvioletter Rittersporn wuchs dazwischen, eine Blume lehnte sich an die orangegelbe an und beeinflusste so deren Farbe.

Die Erklärung hiefür ist folgende: Das Orange der grossen Blume ist aus Gelb und Roth zusammengesetzt, das Violett der kleinen aus Blau und Roth.

Das Blau als Complementärfarbe von Gelb hat dieses im Orange theilweise aufgehoben, das Blau in der violetten Blume wurde durch das Gelb verdrängt, so dass von beiden Farben das Roth übrig blieb, die Blume daher roth erschien.

Orange = Gelb, Roth — Gelb = Roth
Violett = Blau, Roth — Blau = **Roth**

Aus Roth, Blau und Gelb lassen sich bekanntlich in der Theorie alle übrigen Farben mischen. In der Praxis gibt es aber, wie erwähnt, keine reinen Farben, sondern jede Farbe, mit der wir malen, ist nur als ein Surrogat zu betrachten, als gemischte Farbe. Betrachten wir beispielsweise die rothen Farben, welche wir auf der Palette haben: Zinnober neigt sehr zum Orange, Carmin hingegen zum Violett; Mennige könnte man fast zum Orange zählen, Engelroth und gebrannter lichter Ocker sind fast nur mehr warmes Braun. Wir müssen daher bei Mischungen der Farben mit diesem Factor rechnen und die Nachtheile unserer Farben häufig durch Contraste aufzuheben suchen. So wird reiner Zinnober viel rother wirken, wenn gelbe und grüngelbe Farben in dessen Nähe sind, da hiedurch dem Auge das Gelb, welches im Zinnober zu viel ist, verschwindend erscheint. Ebenso wird der Carmin, der zu viel an blauer Beimischung hat, durch blaue, violette und grüne Farben richtiger roth erscheinen.

Obige drei genannten Farben nennt man primäre, die Mischfarben aus diesen, Violett, Orange und Grün, secundäre, alle übrigen Mischungen tertiäre Mischfarben. Wir haben es in der Malerei immer nur mit den beiden letzteren zu thun, da es, wie oben erwähnt, keine wirklichen primären gibt. Die Mischungen der Farben gehen natürlich in's Unendliche, nachdem jede einzelne secundäre in beliebig viele Nuancen gemischt werden kann, die wieder mit der folgenden Farbe in irgend ein Mischungsverhältniss treten.

Die Farbenlehre beschäftigt sich auch sehr mit den wechselseitigen Beziehungen der Farben, welche nebeneinander gesetzt werden, Complementärfarben, Contrast- oder Ergänzungsfarben. Paarweise, zu Dreien oder Vieren zusammengestellt, zuweilen durch Einschiebung von Weiss, erzielt man harmonisch wirkende Farbengruppen. Für den Maler haben diese Studien aber so gut wie gar keinen Werth, für ihn ist einzig und allein der persönliche Geschmack massgebend.

Aber auf einen anderen Umstand sei hier aufmerksam gemacht: Zwei Farben wirken ganz anders, je nachdem sie scharf nebeneinander stehen oder mit undeutlichen Grenzen ineinander verlaufen. Dieser Umstand ist von grosser Wichtigkeit; denn darauf beruhen verschiedene Maltechniken. Wenn ich in einem Bilde einen verlaufenden Ton betrachte, z. B. Luft in einer Landschaft, welche nach dem Zenithe sich verdunkelt, so werde ich die Steigerung der Farbe bei Distanzen von wenigen Centimetern kaum bemerken. Lege ich aber ein Blatt Papier darüber, in dem in gewissen Entfernungen kleine Quadrate ausgeschnitten sind, so werde ich durch diese die Farbenabstufungen sofort deutlich erkennen. Auf diesem Umstand beruht eigentlich die Technik mit der Spatel. Dieses Instrument setzt die Farbe in kleinen, glatten Flächen nebeneinander, wodurch die Farben nicht wie mit dem Pinsel ineinander gestrichen werden, sondern nebeneinander scharf begrenzt zu stehen kommen. Dadurch erzielt man eine lebendige Wirkung der gemalten Fläche, ähnlich wie bei einem Mosaik. Farben, welche auf diese Weise

nebeneinander gesetzt sind, wirken besonders auf grössere Distanz viel lebendiger.

Unser Auge ist für Farbennuancen ausserordentlich empfindlich, wenn diese scharf nebeneinander stehen. Zwei farbige Stoffe, welche in einiger Entfernung ganz gleich aussehen, braucht man nur theilweise übereinander zu legen, so dass sich die Ränder scharf berühren, und man wird oft über die Verschiedenheit in Farbe und Ton staunen.

Auf einer gemalten Fläche ist ein darauf gemalter Fleck sofort sichtbar, wenn er nicht absolut dieselbe Farbe hat, vorausgesetzt, dass seine Ränder scharf sind. Verwischt man aber die Ränder dieses Fleckes, so dass er in die Grundfarbe verläuft, so wird er bei geringen Farbenunterschieden kaum mehr zu sehen sein. Dieser Umstand spielt in der Malerei, bewusst und unbewusst, eine grosse Rolle.

Es zeigen diese wenigen Beispiele schon, wie vielerlei Factoren zusammenwirken, um einer in's Auge gefassten Farbe ihren wirklichen Werth zu geben. Das will sagen, dass jede Farbe, jeder Farbenfleck so aussieht, wie ihn seine Umgebung erscheinen lässt, nicht, wie sie wirklich sind. Dem feinfühligen Maler bieten sich daher zahlreiche Mittel, seine Farben zu steigern oder zu verringern. Die Wissenschaft bietet auch zahlreiche Theorien, und der Maler thut gut, sie zu kennen, praktischen Werth haben sie aber nur dann, wenn sie der Maler kennt, bei der Arbeit aber sich nur allein von seiner Empfindung leiten lässt. Wo käme ein Maler auch hin, wenn er im Momente, wo er eine Farbe auf sein Bild setzt, an alles das denken sollte: welche chemische Zusammensetzung die Farbe hat, wie sie bereitet wurde, wie sie sich in chemischer Beziehung zu der darunter befindlichen benimmt, und dann noch, welche optischen Eigenschaften zu berücksichtigen seien! Da bliebe ihm wohl keine Zeit mehr, um an den geistigen Inhalt seiner Arbeit zu denken. Die Praxis und das Gefühl sagen ihm das Richtige, wenn er ein Künstler ist.

Die Farben.

In den Handel kommen so viele Farben, dass es unmöglich wäre, alle auf einer Palette aufzusetzen. Wenn auch zugegeben werden muss, dass manche Farbe in irgend welcher Beziehung einen Vorzug vor der anderen hat, so ist es dennoch empfehlenswerth, sich mit möglichst wenig Farben zu begnügen, da man unmöglich die Eigenheiten einer jeden so im Kopfe haben kann, um alle Mischungsverhältnisse zu kennen und ohne weiteres Nachdenken zu handhaben. Ausserdem entfällt ein grosser Theil der Farben durch ihre Unhaltbarkeit oder andere nachtheilige Eigenschaften.

In den Handel kommen circa:

5	Arten	Weiss,
30	»	Roth,
24	»	Gelb,
19	»	Braun,
11	»	Blau,
13	»	Grün,
13	»	Schwarz.

Zusammen 115 Farben.

Diese Zahl steigert sich aber in manchen Fabriken noch bedeutend.

Die chemische Zusammensetzung der Farben zu kennen ist nothwendig, weil davon zumeist die Beurtheilung ihrer Haltbarkeit abhängt. Natürlich vorkommende Erdfarben und chemisch rein erzeugte haben den Vorzug vor vegetabilischen.

Ebenso wichtig ist es zu wissen, ob eine Farbe schnell oder langsam trocknet, ob sie gegen das Licht beständig ist, verblasst oder nachdunkelt.

Nachfolgend seien jene Farben erwähnt, welche ihrer guten Eigenschaften wegen zum Gebrauche empfohlen werden können.

Weiss:

Kremser Weiss, Bleiweiss, Kremnitzweiss, Blanc d'argent, venetianisch Weiss sind ein kohlensaures Bleioxyd. Die verschiedenen Namen bezeichnen nur verschiedene Qualitäten und Darstellungsarten. Das beste darunter ist das englische Kremnitzweiss und das Blanc d'argent von Edouard in Paris.

Diese Farbe deckt gut, trocknet schnell, hat aber den Nachtheil, dass sie im Dunkeln mit der Zeit gelb wird, nachdunkelt, wie alle Bleifarben. Sie ist aber wegen grosser Deckkraft nicht zu entbehren.

Gebranntes Kremser Weiss ist von Natur aus schon gelblich und nicht zu empfehlen.

Zinkweiss, Zinkoxyd mit basisch kohlensaurem Zinkoxyd, ist weniger leuchtend, hat weniger Deckkraft, einen etwas bläulichen Stich und trocknet langsam. Der Vortheil des Zinkweiss ist dessen absolute Dauerhaftigkeit. Es verändert sich weder selbst, noch wirkt es auf andere Farben zerstörend. Wegen geringer Deckkraft kann es auch als Lasurfarbe benützt werden.

Gelb:

Neapelgelb, antimonsaures Bleioxyd, existirt in verschiedenen Abstufungen. Es trocknet sehr gut und kann ohne Nachtheil mit Weiss und Zinnober vermischt werden. Mit Blau gemischt, gibt es ein helles Grün, welches in der Landschaftsmalerei gut angewendet werden kann.

Kadmium, Schwefelkadmium, ist die schönste gelbe Farbe in allen Abstufungen (I, II, III), trocknet gut, dunkelt unmerklich nach und ist sehr beständig. Mit Schweinfurter Grün soll man sie nicht mischen.

Jaune brillant, ein Gelb, welches in verschiedenen lichten Nuancen vorkommt. Es ist ähnlich dem Neapelgelb, hat sich als beständig erwiesen, trocknet ziemlich langsam.

Lichter Ocker, natürlicher und künstlicher, besteht wie alle Ockerarten aus Eisenoxydhydrat, Thon, Gyps und kohlensaurem Kalk. Er trocknet ziemlich langsam, ist beständig und lässt sich mit allen Farben mischen, ohne sie anzugreifen oder angegriffen zu werden.

Dunkler gelber Ocker (Goldocker), ist haltbar, deckt gut, trocknet langsam, gibt mit Berliner Blau ein warmes Grün.

Zinkgelb, ein helles Gelb, leuchtend und sehr dauerhaft.

Indischgelb, ein Pflanzenpigment, trotzdem eine haltbare Farbe. Sie deckt nicht, ist nur als Lasurfarbe oder mit anderen gemischt zu gebrauchen; gibt mit Blau gemischt sehr schöne Grün.

Chromgelb, chromsaures Bleioxyd, ist ein sehr schönes, feuriges Gelb in allen Nuancen, eine gut deckende und gut trocknende Farbe, aber nicht haltbar, und verändert sich, besonders wenn mit anderen Farben gemischt. Auch Chromroth und Chromgrün sind nicht zu empfehlen.

Andere nicht zu verwendende gelbe Farben sind die unter den Namen: Mineralgelb, gelber Lack, Schüllgelb, Jaune de gaude, Auripigment in den Handel kommenden. Auch Gummi gutae ist als Oelfarbe nicht zu gebrauchen.

Roth:

Lichter, rother Ocker, gebrannter lichter Ocker, Light Red, ist ein eisenhältiger Ocker, der entweder in der Natur als solcher vorkommt oder durch Brennen des gelben Ockers erzeugt wird. Terra di Pozzuoli ist gleichfalls ein natürlich vorkommender Ocker. Der rothe Ocker ist ähnlich der Farbe gebrannter Ziegel, trocknet gut und ist eine der dauerhaftesten Farben. Er mischt sich ausserordentlich gut mit anderen, gibt feine, zarte Töne und wird allgemein zum Mischen der Fleischtöne und vielfach in der Landschaftsmalerei gebraucht. Man

soll dieses Roth wegen seiner guten Eigenschaften womöglich immer verwenden, wo es ein anderes ersetzen kann.

Von ähnlicher Qualität, nur mehr in's Braunroth gehend, ist der braunrothe Ocker.

Englischroth (Eisenoxyd) ist eine sehr lebhafte, stark ausgiebige Farbe von dunklem, nicht sehr lebhaftem Roth, trocknet ziemlich gut.

Caput mortuum hat dieselben Eigenschaften wie die vorige Farbe, nur ist es dunkler, fast violettroth und gibt, mit Weiss gemischt, ein schmutziges Violett.

Aehnliche Farben wie die genannten sind: Persischroth, Marsroth, Marsviolett, Türkischroth, Indischroth, alle nur Varietäten von Eisenoxyden.

Zinnober, eine Verbindung von Schwefel und Quecksilber, ist das schönste und kräftigste Roth, deshalb eine unentbehrliche Farbe. Er trocknet langsam, ist dauerhaft, vorausgesetzt, dass er echt ist. Als bester Zinnober gilt der chinesische (Vermillon). Der Carminzinnober ist eine hellere Sorte. Vor hellen, schönen Zinnobern, welche eine warme Farbe haben, ist aber zu warnen, da sie sehr häufig Fälschungen sind, oft sogar nichts Anderes als gefärbter Schwerspath.

Krapplack, rosa und dunkler, ist ein Lack aus der Krappwurzel. Er ist eine Lasurfarbe, trocknet sehr langsam und ist eine der wenigen dauerhaften Lackfarben. Er ist carminroth, aber etwas wärmer im Ton als dieser.

Gebrannter venetianischer Lack ist eine sehr kräftige Farbe, dunkelpurpur, dauerhaft, trocknet langsam, ist unersetzlich zur Behandlung sammtartig-dunkelpurpurner Gewänder oder mancher Blumen.

Alle übrigen Lacke, Carminlack, rother Lack, Florentiner Lack, halten sich nicht und ist vor deren Gebrauch zu warnen.

Blau:

Kobaltblau, helles und dunkles (aus Kobaltoxydul, Phosphorsäure und Thonerde), ist eine sehr schöne, blaue

Farbe. Es trocknet sehr gut und veranlasst andere mit ihm gemischte Farben zum schnelleren Trocknen, so dass es wie Siccativ wirkt. Diese dauerhafte Farbe wird in der Landschaft hauptsächlich für das Blau der Lüfte gebraucht.

Ultramarinblau. Der echte Ultramarin wird aus Lapis Lazuli erzeugt und ist eine sehr schöne dunkelblaue, dauerhafte, aber sehr theuere Farbe. Sie hat die üble Eigenschaft, dass sie etwas nachdunkelt. Bemerkt sei, dass man auf alten Bildern sehr häufig das »Auswachsen« des Ultramarin bemerken kann; sowohl auf Fresken (Rafael) wie auf Oelbildern aus der Zeit Nic. Pussin's, wo der Ultramarin in Mode kam, wächst diese Farbe aus den Bildern aus und zerstört alle damit gemischten oder darauf lasirten Farben.

In den Handel kommt zumeist künstlich erzeugter Ultramarin, der aber nicht die Durchsichtigkeit des natürlichen hat. Er ist von schön dunkelblauer Farbe mit einem leichten röthlichen Stich.

Berliner Blau (aus Eisencyan-Verbindungen) ist ein feuriges, ausgiebiges, durchsichtiges Blau mit etwas grünlichem Stich. Es trocknet gut, mischt sich mit Ocker, Indischgelb, Terra di Siena zu schönem, saftigem Grün und ist deshalb in der Landschaftsmalerei unschätzbar. Man hüte sich aber, diese Farbe in der Luft oder im Hintergrunde zu verwenden, nicht nur, weil sie zu aufdringlich wirkt und mit anderen Farben nie in Harmonie zu bringen ist, sondern auch, weil sie, mit Weiss gemischt, ja überhaupt leicht nachdunkelt. Studien, mit dieser Farbe gemalt, besonders im Dunkeln oder in Mappen verwahrt, dunkeln so nach, dass sie nach kurzer Zeit nicht mehr zu erkennen sind. Alles, was mit Berliner Blau gemalt ist, erscheint nach kurzer Zeit drei- bis viermal so blau als ursprünglich.

Im Wesentlichen dieselben Farben sind: Pariser, Antwerpner, Mineral-, Pinkerts-, Preussischblau.

Blaugrün-Oxyd, Grünblau-Oxyd, erst seit etwa zehn Jahren im Gebrauch, gelten als dauerhaft, sind gut deckend

und trocknend. Ueber ihr Benehmen bei Mischung mit anderen Farben sind die Beobachtungen noch nicht abgeschlossen. Rein genommen, scheinen sie sich gut zu halten.

Braun:

Terra di Siena. Die natürliche, ungebrannte Siena (Thonerde und Kieselsäure mit Eisenoxydhydrat gefärbt) ist dem Gold- und Dunkelocker sehr ähnlich. Mehrere schlechte Eigenschaften empfehlen diese Farbe nicht zum Gebrauch, denn sie dunkelt sehr nach und trocknet sehr schlecht. Sie ist durch andere Ockerarten, besonders Goldocker, leicht zu ersetzen.

Die gebrannte Terra di Siena ist eine schöne, warme, hellrothbraune Farbe und hat durch das Brennen zum grossen Theile ihre schlechten Eigenschaften verloren. Auch sie trocknet schwer, ist daher nur in dünnen Lagen und zu Lasuren zu gebrauchen.

Casseler Braun ist das dunkelste Braun, nahezu Schwarz, ist durchsichtig, eignet sich daher nur zu Lasuren, trocknet langsam.

Asphalt und Mumie sind zwei sehr schöne Farben von schönem, dunklem, durchsichtigem Braun. Sie trocknen sehr schwer und dunkeln nach. Im Gebrauch beider muss man höchst vorsichtig sein, so verlockend ihre Eigenschaften als Farbe sind. Beide sind nur zu Lasuren zu gebrauchen.

Preussischbraun ist ein dunkles, warmes Braun, trocknet gut, ersetzt den Asphalt und Mumie, hat aber nicht deren schlechte Eigenschaften. Es ist wie diese eine Lasurfarbe und eignet sich nicht zur pastosen Malerei.

Van Dyck-Braun, ein sehr dunkles Braun, ist von zweifelhaftem Werthe und nur da, wo ein Nachdunkeln nicht schaden kann, zu verwenden.

Umbra, natürlich und gebrannt, gebrannte grüne Erde, gebrannter Dunkelocker sind nicht empfehlenswerth, wenngleich sie von vielen Malern gebraucht werden.

Schwarz:

Alle schwarzen Farben, deren es eine Menge gibt, sind gut. Die Unterschiede sind aber so gering, dass es unnöthig wäre, mehr als drei im Malkasten zu haben. Die besten sind:

Elfenbeinschwarz (aus Walrosszähnen oder Elfenbeinabfällen bereitet) ist ein reines, dunkles Schwarz. Es trocknet mässig schnell, ist unveränderlich.

Rebenschwarz (aus dem Russ der Weinreben bereitet) trocknet gut, ist blauschwarz und gibt mit Weiss gemischt ein beinahe blaues Grau.

Beinschwarz (aus gebrannten Knochen bereitet) ist ein sehr warmes Schwarz, das man fast zu den Braun zählen könnte, daher nennt man es in England auch Bone brown. Diese Farbe hat vorzügliche Eigenschaften, gibt ausserordentlich feine graue Töne, auch mit Weiss gemischt ein sehr feines Grau. Weil sie schwer trocknet, verwendet man sie besser nur als Lasurfarbe.

Grün:

Grüne Farben hat der Maler fast nur ausnahmsweise auf der Palette. Gewöhnlich mischt er dieselben aus Gelb und Blau. Alle deckenden starken Gelb geben mit Berliner Blau schöne Grün, mit Kobalt oder Ultramarin kalte Grün. Eine Reihe grüner Lasurfarben geben mit Berliner Blau gemischt die meisten Ockerarten, wie Goldocker, Terra di Siena gebrannt und ungebrannt, verschiedene Grün und eines der feurigsten Grün, Indischgelb. Unentbehrlich ist aber das Deckgrün, theils zum Mischen unter andere Grün, theils zum Brechen anderer Farben, und Kobaltgrün wegen seiner schönen Farbe.

Deckgrün (Vert Paul Veronese, Emeraldgrün, Schweinfurter Grün, Mittisgrün) ist essigsaures und arseniksaures Kupferoxyd. Diese Farbe ist das schönste, durch Mischung anderer Farben nicht erzielbare Grün. Es trocknet ziemlich gut. Rein wird es selten gebraucht, eignet sich aber vorzüglich zum Brechen anderer Farben und zur Mischung mit anderen Grün oder Gelb.

Kobaltgrün ist eine dauerhafte Farbe, soll aber nicht dick aufgetragen werden, denn sie deckt schlecht, ist also mehr als Lasur- oder Mischfarbe zu gebrauchen.

Alle übrigen Grün sind mit mehr oder weniger Vorsicht anzuwenden. Chromoxydgrün und grüne Erde sind noch Farben, welche als dauerhaft gelten. Abzurathen ist aber entschieden von allen grünen Lacken, grünem Zinnober (aus Chromgelb und Berliner Blau) und Chromgrün. Mit ebenso grosser Vorsicht ist Grünspan zu verwenden, welcher nur als ungemischte reine Farbe auf vollkommen trockener Unterlage als Lasur gebraucht werden darf.

Da man es sich zum Principe machen muss, so wenig als möglich, und nur die meisterprobten Farben auf der Palette zu haben, so würden sich dieselben in folgender Weise zusammenstellen:

1. Kremser Weiss.
2. Zinkweiss.
3. Lichter Ocker.
4. Gebrannter lichter Ocker.
5. Indischgelb.
6. Kadmium I, II, III.
7. Goldocker.
8. Zinnober (chinesisch).
9. Krapplack (dunkel).
10. Kobaltblau.
11. Berliner Blau.
12. Ultramarin.
13. Terra di Siena (gebrannt).
14. Preussischbraun.
15. Elfenbeinschwarz.
16. Deckgrün.

Die übrigen hier empfohlenen Farben halte man in der Malschatulle und setze sie auf die Palette nur, wenn man sie

braucht. Es hängt auch ganz davon ab, für welche Art Malerei die Palette zusammengestellt ist. Zur Porträtmalerei wird man Indischgelb ganz entbehren können, vielleicht auch Berliner Blau, hingegen aber bei der Landschaftsmalerei nicht. Ebenso ist es selbstverständlich, dass die Quantität der aufgesetzten Farben sich nach dem Bedarf richtet; von den Erdfarben und Weiss wird man in der Regel mehr, von den Lackfarben weniger auf der Palette haben.

Manche Maler lieben es, gewisse wenig gebrauchte oder in Tuben leicht eintrocknende Farben vor dem Gebrauch aus vorräthig gehaltenem Pulver selbst zu reiben, auch für besonders feine Arbeiten die schon fertigen Farben nochmals zu reiben. Es sei hier gleich bemerkt, dass dick oder hart gewordene Farben nicht mehr zu gebrauchen sind. Anfänger in der Malerei glauben oft, durch nochmaliges Reiben die Farben wieder brauchbar zu machen. Dies ist aber nicht der Fall, da das einmal getrocknete Oel in der Farbe nicht mehr auflösbar ist. Solche hart gewordene Farben wirft man einfach weg.

Zum Reiben bedient man sich einer starken, matt geschliffenen Glasplatte von circa 30 *cm* im Quadrat, welche für die gewöhnlichen Bedürfnisse vollkommen ausreicht, und eines Läufers aus Glas; in Ermanglung eines solchen genügt ein breiter, an der unteren Fläche matt geschliffener Glasstoppel.

Das Verfahren hiebei ist folgendes: Die Farbe in Pulverform muss eine zu diesem Zwecke schon einmal mit Wasser angeriebene, eventuell geschlemmte Farbe sein. Von diesem Farbenpulver gibt man so viel man benöthigt (gewöhnlich eine Messerspitze voll) in die Mitte der Glasplatte und setzt einen oder mehrere Tropfen Lein- oder Mohnöl dazu. Durch Reiben in kreisförmigen Bewegungen mit dem Läufer vermischt man das Oel mit dem Pulver, bis das Ganze eine dicke, breiige Masse wird. Anfangs scheint es immer, dass man viel zu wenig Oel genommen hat, dadurch darf man sich aber nicht täuschen lassen, denn je länger man reibt und je feiner die Masse wird,

um so flüssiger wird sie, ja man ist oft genöthigt, noch Farbe zuzusetzen, wenn man sieht, dass die Farbmasse zu flüssig wird. Nachdem man eine Weile gerieben, fasst man die Farbe mit dem Beinspachtel zusammen und häuft sie wieder in der Mitte der Glasplatte auf. Ebenso streicht man die Farbe vom Läufer dazu. Diese Masse wird nun wieder gerieben und dieses Verfahren so oft wiederholt, bis die Farbe gleichmässig fein verrieben ist. So lange man die Farbe noch in Körnchen sieht oder der Läufer kratzt, als wären Sandkörnchen darunter, ist die Farbe noch nicht fein genug gerieben. Die Farbe unter dem Läufer muss sich zäh und schmierig anfühlen, wenn sie genügend gerieben sein soll.

Reibplatte und Läufer wird nach vollendeter Arbeit sofort mit Terpentin gereinigt.

Anordnung der Farben auf der Palette.

Es ist zwar etwas ganz Natürliches, doch einmal muss es jedem Maler auch gesagt werden, in welcher Anordnung er seine Farben auf die Palette zu setzen hat. Da die Palette frei in der linken Hand gehalten wird und ihren Stützpunkt am Unterarme hat, so ist es begreiflich, dass man das Gewicht der Farben auf jene Seite legt, wo sie am wenigsten zur Last fallen. Auch wird man die zumeist gebrauchten Farben dort aufsetzen, wo am meisten Platz ist, sie zu mischen. In beiden Fällen ist die linke Seite die geeignetste. Es ist auch ebenso natürlich, dass man gleichartige Farben oder solche, welche am häufigsten in der Mischung zusammen gebraucht werden, nebeneinander setzt. In der Regel hält man sich in der Reihenfolge beiläufig an das Sonnenspectrum, beginnend mit Weiss und endend mit Schwarz; nur jene Farben, welche man sehr selten braucht und nur sozusagen in Reserve auf der Palette hat, setzt man für sich ausser der Reihe auf den schmalen Theil der Palette über dem Daumen. Die Reihenfolge der Farben von links nach rechts richtet sich ganz nach dem zu malenden

Gegenstande, besonders was die Quantität der einzelnen zu verwendenden Farben anbelangt, wird aber beiläufig folgende sein:

Kremser Weiss (oder Zinkweiss), lichter Ocker, dunkler oder Goldocker, Cadmium, gebrannter lichter Ocker, gebrannte Terra di Siena, Umbra oder irgend ein dunkles Braun, Deckgrün, sodann die rothen Farben Zinnober und Krapplack, die blauen, endlich Schwarz; zum Schlusse einige seltener gebrauchte Farben.

Landschaftsmaler werden Gelb und Blau gerne nebeneinander stellen, wenn sie viel Grün malen; Figurenmaler werden sich hingegen alle Farben, welche sie zu den Fleischtönen verwenden, möglichst nahe rücken, um sie immer bei der Hand zu haben.

Die Farben werden nahe an den oberen Rand der Palette gesetzt, damit möglichst viel Raum zum Mischen übrig bleibt. Ist die Palette durch vieles Mischen zu sehr verunreinigt, so schafft man sich mit dem Spachtel Platz und reinigt wenigstens einen Theil derselben mit einem Lappen.

Oele und Malmittel.

Die zur Bereitung der Oelfarben verwendeten Oele müssen trocknende sein, ebenso diejenigen, welche zur Verdünnung der Farben benützt werden.

Die meisten Farbenfabriken setzen den Oelfarben Wachs und Glycerin zu, damit sie sich länger in den Tuben halten und nicht vertrocknen. Das ist von grossem Nachtheil. Man soll daher jede Farbe vor dem Gebrauche, namentlich wenn sie dünnflüssig ist oder gar reines Oel mit aus der Tube kommt, auf Löschpapier ausdrücken, welches das Oel an sich zieht, und die Farbe erst dann mit dem Spatel auf die Palette setzen. Hat man so möglichst viel Oel entzogen, kann man nach Bedarf wieder reines Leinöl zumischen.

Ausser den Oelen, welche vornehmlich als Bindemittel der Farben dienen, werden auch noch flüchtige Oele verwendet, welche während der Arbeit die Farbe verdünnen, aber dann möglichst spurlos verdunsten sollen. Hieher gehört der Terpentin und das Lavendelöl. Schliesslich gibt es noch Mittel, das Trocknen der Farben zu beschleunigen — die Siccative.

Oele:

Gewisse Oele verdanken ihre trocknende Eigenschaft dem Linolein. Je mehr Linolein ein Oel enthält, um so besser eignet es sich zur Malerei. Oele bewahrt man in gläsernen Flaschen, lässt sie im Lichte stehen, aber nicht in der Sonne, welche sie dick macht.

Leinöl. Mit wenigen Ausnahmen werden alle Farben mit Leinöl angerieben. Eine Mischung von Oel und Terpentin dient zum Auffrischen eingeschlagener Bilder während der Arbeit, um darauf wieder weiter malen zu können. Man reibt das ganze Bild mit diesem Gemisch ein und wischt es mit einem reinen Lappen ab. Dieses Verfahren hat den Vortheil, dass eingeschlagene Stellen wieder klar werden, und die darauf gesetzte frische Farbe sich mit der darunter liegenden gut verbindet.

Das Mohnöl hat dieselben Eigenschaften wie das Leinöl, nur trocknet es langsamer.

Gereinigtes Terpentinöl dient wie die folgenden zur Verdünnung der Oelfarben während der Arbeit. Das Terpentinöl muss stets frisch sein, denn wenn es lange steht, besonders an der Luft, wird es dick und trocknet niemals.

Lavendelöl dient demselben Zweck, trocknet etwas langsamer wie Terpentin, man malt sehr angenehm damit. Dieselbe Eigenschaft hat **Nelkenöl.**

Petroleum. Viele Maler bedienen sich fast ausschliesslich des Petroleums zur Malerei. Man kann die Farben auch mit Petroleum anreiben und dieses auch als Verdünnungsmittel brauchen. Petroleum verdunstet sehr langsam, daher bleiben damit gemalte Bilder sehr lange nass, was zu vielen Arbeiten erwünscht ist. Man kann Petroleum zu diesem Zweck auch unter gewöhnliche Oelfarben mischen. Will man ein mit Petroleum gemaltes Bild rascher trocken haben, so setzt man es der Luft, womöglich auch der Sonne aus.

„Lenin“, ein von der Fabrik Karmanski bereitetes Oel, ist ein gutes, empfehlenswerthes Malmittel.

Alle Verdünnungsmittel werden der Farbe mit dem Pinsel beigemischt.

Trockenöle, Siccative.

Leinölfirniss. Das mit verschiedenen Ingredienzien gekochte Leinöl hat die Eigenschaft, dass es sehr rasch trocknet. Solches Oel, mit dem Spachtel unter die Oelfarbe gemischt, trocknet dieselbe in wenigen Stunden. Man setzt circa $^1/_8$ des

Farbenquantums an Oelfirniss zu. Vor dem zu ausgedehnten Gebrauch des Trockenöles ist aber zu warnen, insbesondere soll man es nicht mit Weiss oder Neapelgelb mischen, da diese Farben ohnedies leicht trocknen.

Siccativ de Harlem hat dieselben Eigenschaften wie Leinölfirniss.

Siccativ de Courtray ist dünnflüssig und braun, färbt daher die lichten Farben, ausserdem macht es die Farben nachdunkeln, ist daher besser nicht zu gebrauchen.

Rowney Siccativ ist ähnlich wie Leinölfirniss und eines der besten Siccative.

Malbutter gibt es verschiedene, sie werden in Tubes aufbewahrt. Nachdem sie gegenüber den Trockenölen nur Nachtheile haben, so ist es besser, man bedient sich ihrer nicht.

Nussöl ist gleichfalls ein gut trocknendes Oel.

Kopaivabalsam ist ein natürlicher, langsam trocknender Harzfirniss. Dieser Balsam ist ein vorzügliches Malmittel zu Uebermalungen und Retouchen; er macht die Farben geschmeidiger, verleiht ihnen Glanz und erhöhte Durchsichtigkeit, lässt sich mit Terpentin wie alle anderen Malmittel verdünnen, ist eines der wenigst schädlichen, daher sind auch alle übrigen Trockenmittel, deren Hauptbestandtheil Kopaivabalsam ist, wie das Schönfeld'sche, empfehlenswerth.

Bernsteinfirniss ist in früherer Zeit viel verwendet worden, heute aber kaum mehr gebräuchlich und selten — fast niemals echt zu haben.

Zu erwähnen sind noch: Englischer Kutschenlack, Copaiv-Aether, Linolein, Fügerfirniss, englisches Robertsons-Medium, Copal in Leinöl etc. Eine grosse Menge von Malmitteln findet man in den Preislisten der Farbenhandlungen, und jede Fabrik erzeugt zu ihren Farben wieder eigene Malmittel und Siccative, deren Bestandtheile man gewöhnlich nicht kennt. So gibt es eigene Malmittel für Mussinifarben, Temperafarben und solche für Petroleum-Malerei.

Farbenfabriken.

Da sich der Maler die Farben nicht selbst bereiten kann oder will, so ist er gänzlich von Fabrikanten abhängig und muss sie daher von solchen beziehen, welche sich als reell und solid bewährt haben.

Es wurde schon früher erwähnt, dass viel zu viele Farben erzeugt werden, von denen nur ein kleiner Bruchtheil für den Maler verwendbar ist. Im Allgemeinen sei vor solchen gewarnt, welche nicht sogleich den Farbstoff bezeichnen oder bekannte Farbennamen haben, wie: Zinnober, Kremser Weiss, Kobalt, Ultramarin, Kadmium etc., während Benennungen, wie: Lichtblau, Französischgrün, Feldbraun, Harnemanns-Luftblau etc. dem Maler gar nichts sagen und häufig gemischte oder überhaupt unhaltbare Farben sind.

Alle Fabriken bemühen sich natürlich, ihren Farben die höchste Leuchtkraft und Schönheit zu verleihen, aber nicht immer auf reelle Weise. Die einen mischen die Farben häufig mit anderen, um ihnen die gewünschte Nuance zu geben. Wenn man beispielsweise zu Ockerfarben etwas Chromgelb oder Indischgelb mischt, so werden dieselben viel leuchtender. Dieses Verfahren schadet zwar in der Regel wenig, ist aber dem Maler nicht erwünscht, denn die Mischung kann er sich selbst nach Belieben machen. Den Farben aber Anilinfarben beizumischen, ist schon Betrug.

Ein weiterer Uebelstand, welcher die Qualität der Farben oft sehr beeinträchtigt, ist der Zusatz von Wachs und Glycerin, zwecks grösserer Haltbarkeit in den Tuben, um sie vor Ein-

trocknen zu bewahren. Dies geschieht nur des Händlers wegen, damit er keinen Verlust erleidet, wenn durch langes Liegen Farben eintrocknen. Es ist natürlich, dass solche Farben auch auf der Leinwand nicht oder sehr schwer trocknen. Man findet Farben, welche, dick aufgetragen, nach einem Jahre noch dem Drucke des Fingernagels nachgeben. Es würde eines eigenen Buches bedürfen, um alle vorkommenden Fälschungen des Rohmateriales der Farben anzuführen, und ich muss aus diesem Grunde den Eingangs gegebenen Rath wiederholen, nur von guten Fabriken zu beziehen und die Auswahl richtig zu treffen. (Siehe das Capitel »Farben«.)

Nachfolgend seien die wichtigsten und häufigst genannten Fabriken in Europa kurz erwähnt:

Winsor & Newton in London ist als eine der besten Farbenfabriken bekannt, alle ihre Fabrikate sind zu empfehlen.

Reeves & Sons in London, weniger bekannt, aber gleichfalls solid.

Rowney in London, sehr solide Fabrikate, aber selten in Deutschland oder Oesterreich zu haben. Bekannt und überall eingeführt ist das sehr beliebte Rowney-Siccativ.

Die Fabrikate von **G. Edouard und J. M. Paillard in Paris** sind ganz vorzüglich und eignen sich, weil sehr fein gerieben, besonders zur Kleinmalerei. Sehr bekannt sind Paillard's Aquarellfarben.

In Italien gibt es mehrere sehr gute Fabriken, es werden aber auch dort häufig die französischen Farben verwendet.

Die Fabrik **Dr. Fr. Schönfeld & Comp. in Düsseldorf** ist eine der bekanntesten in Deutschland. Ihr Fabrikat ist gut, steht jedoch in vieler Beziehung dem englischen und französischen nach. Da diese Farben weit billiger sind, so werden sie viel verwendet, besonders in den Akademien zu Studienzwecken. Diese Fabrik erzeugt auch die Ludwig'schen Petroleumfarben. Wegen der grossen Menge Glycerin, welches sie enthalten, ist es rathsam, diesen Farben vor dem Gebrauch mög-

lichst viel seines Oeles durch Aufdrücken auf Löschpapier zu entziehen und durch reines Leinöl nach Bedarf zu ersetzen.

Die Fabriken **Carl Schmidt in Düsseldorf, G. B. Moewes in Berlin, Adolf Keim in München, Carl Kreul in Nürnberg, H. Schmincke & Comp.** (Mussini-Farben) sind die bekanntesten Firmen in Deutschland, liefern alle mehr oder weniger gute Fabrikate, die in Mitteleuropa sehr viel verwendet werden und auch in allen Farbenhandlungen zu haben sind.

Die von **Alois Ebeseder in Wien**, I., Opernring 9, erzeugten Farben stehen den deutschen Fabrikaten gleich, sind einfach in Oel, gut gerieben, wegen Ersparniss der Zollgebühren circa um ein Drittel billiger als die fremden Fabrikate und werden vielfach verwendet. Dasselbe gilt von den Farben mit der Marke A. Chramosta in Wien, I., Kärnthnerstrasse 48.

Fabriken, welche Temperafarben erzeugen, sind im Capitel »Temperamalerei« besprochen.

Farbenfabrik von **J. Karmański & Comp. in Debniki bei Krakau.** Diese erst kurze Zeit bestehende Fabrik erzeugt sowohl Künstlerfarben, sowie auch solche für mehr technische Zwecke.

Die »Künstlerfarben« sind solid bereitet, zu empfehlen und in den meisten Farbenhandlungen eingeführt (Wien bei Ebeseder).

Wenig Vertrauen erweckend sind verschiedene neue Namen in den Preislisten, wie: Landocker, Matejko-Roth, Siemiradzki-Blau, Brandt-Grün etc., deren Zusammensetzung Fabriksgeheimniss ist, überflüssig lang ferner Liste und Variationen der Farben; so gibt es 5 verschiedene Kobalte und ebenso viele Ultramarine, ausser 2 Kobaltgrün, 1 Ultramaringrün und 14 Krappfarben. Höchst überflüssig ist eine grosse Anzahl Farben, deren sich der Maler kaum bedienen wird, wie violetter Krapp, die grünen und gelben Lacke, das nachgewiesen ganz unhaltbare Japanischgelb, welche nebst vielen anderen in einer Farbenliste für Maler gar nicht vorkommen sollten.

Da nun sehr viele Farben von jedem Maler überhaupt gemieden werden, so habe ich jene, welche in dem Artikel »Farben« von mir als verwendbar empfohlen wurden, auf ihre

Dauerhaftigkeit im Lichte geprüft und haltbar gefunden. Dunkel-Krapplack und Siemiradzki-Blau haben sich als vollkommen lichtbeständig ergeben. Die Erdfarben sind rein und gut gerieben.

Mussini-Farben. Diese Farben sind mit eigenen Malmitteln angerieben, welche aus zumeist harzigen Stoffen bestehen, deren genaue Zusammensetzung dem Autor aber nicht bekannt ist. Es steht unstreitig fest, dass die Mussini-Farben im Allgemeinen von guter Qualität und hauptsächlich deshalb beliebt sind, weil sich ausserordentlich angenehm damit malt. Sie trocknen gut auf, trocknen rascher bis auf den Grund auf als andere und reissen nicht. Ein Nachtheil wird ihnen aber nachgesagt, und die Erfahrungen des Autors bestätigen dies, dass sie leicht nachdunkeln.

Malutensilien.

Pinsel.

Zur Oelmalerei werden vornehmlich in Blech gefasste Borstenpinsel verwendet. Dieselben müssen aus weichen, elastischen Borsten gemacht sein. Gut gebundene Pinsel dürfen die Form nicht verlieren. Ihre Spitze muss sich durch die natürliche Verjüngung längerer Borsten von selbst bilden, darf aber nie scharf, sondern muss stets etwas abgerundet sein. Man benützt runde und flach gebundene Pinsel. (Siehe Fig. 7 und 8.) Die runden verwendet man vorzüglich da, wo die Farbe fest auf den Grund eingerieben werden muss, während die flachen namentlich zum Anlegen der Flächen und Ineinandervertreiben der Farben dienen. Viele Maler verwenden überhaupt nur flache Pinsel, da dieselben, je nachdem man sie in der Hand dreht, breite oder schmale Striche geben; ja die Ecke des Pinsels wird sogar, der Spitze eines runden Pinsels entsprechend, zum Aufsetzen von ganz kleinen Flächen benützt. Der Pinsel zur Oelmalerei hat stets einen langen Stiel, wird 10—20 *cm* von der Spitze entfernt gehalten und im Handgelenke geführt.

Man soll sich möglichst angewöhnen, ein Gemälde nur mit ziemlich grossen Borstenpinseln fertig zu malen und den Malstock zur Unterstützung der Hand nur zu den delicatesten Partien zu gebrauchen. Dem Anfänger ermüdet die Hand wohl bald, wenn er stundenlang den Arm frei in der Luft hält und oft beim Anlegen grosser Flächen auch noch ziemlich viel physische Kraft verbraucht. Man gewöhnt sich aber bald daran in dem Masse, als die Muskeln des Armes sich stärken.

Zu ganz bestimmten Zwecken werden in neuerer Zeit eigens geformte Pinsel gemacht. Ich erwähne nur beispielsweise jene Fig. 9, welche vielfach zum Malen von Gras in der Landschaft gebraucht werden. Andere Pinsel werden fischschwanz-

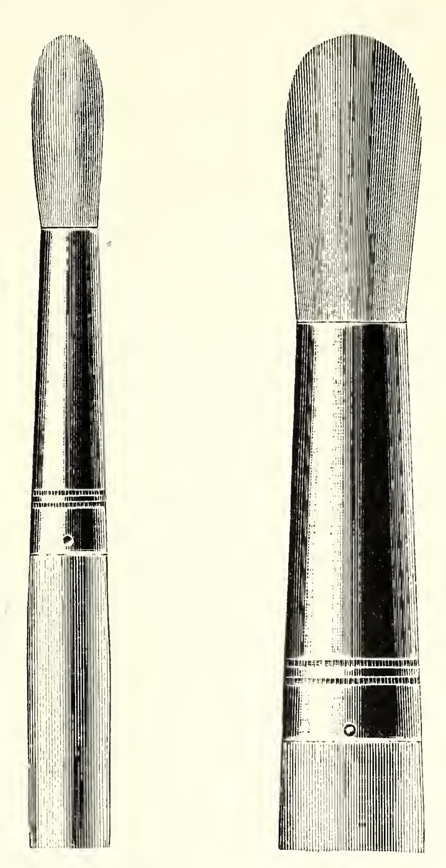


Fig. 7. Runde Pinsel.

ähnlich beschnitten. In neuerer Zeit verwendet man sehr häufig ganz kurzhaarige Borstenpinsel, die die Farben, ähnlich wie der Spachtel, mosaikartig nebeneinandersetzen.

Von Haarpinseln werden zumeist Marderpinsel verwendet, fast alle übrigen sind für die Oelmalerei zu weich. Haarpinsel

dienen nur zu den allerdelicatesten Arbeiten oder miniaturartigen Gemälden.

Die sogenannten »Vertreiber« sind aus Dachshaaren und dienen dazu, Unebenheiten, welche durch das Malen mit dem Borstenpinsel entstehen, wenn nöthig, zu vertreiben. Man hält den Pinsel leicht zwischen zwei Fingern und wischt so

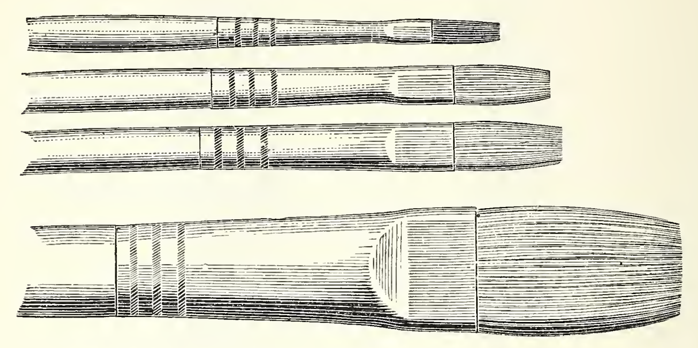


Fig. 8. Flache Pinsel.

zart als möglich über die nasse Farbe, wodurch die Unebenheiten ausgeglichen werden. Viele betupfen die ganze zu vertreibende Fläche erst mit einem ähnlichen, etwas stärkeren Pinsel, um die Farbe gleichmässig zu vertheilen, und wenden dann erst den Vertreiber an. In neuerer Zeit, wo man keinen



Fig. 9.

Vortheil darin sieht, dass ein Gemälde schön glatt ist, findet diese Pinselsorte kaum mehr Verwendung.

Beim Malen nimmt man die nicht gerade verwendeten Pinsel in die linke Hand, gleichzeitig mit der Palette. Es ist nicht nöthig, für jede Farbe und Ton einen eigenen Pinsel zu haben, es genügt, wenn man für verschiedene, aber gleichartige Töne je einen Pinsel verwendet und im Bedarfsfalle mit dem

Mallappen auswischt. Nur zu ganz verschiedenen Tönen nimmt man verschiedene Pinsel. In der Regel genügen 6 Borsten- und 2—3 Haarpinsel.

Die besten Pinsel in Deutschland werden gegenwärtig von der Fabrik Louis Meunier in München erzeugt und sind unter dem Namen »Meunier-Pinsel« in allen Farbenhandlungen zu haben.

Reinigen der Pinsel. Die zu diesem Zwecke existirenden verschiedenen Apparate haben den Nachtheil, dass sie sich sehr stark abnützen. Ihre Construction basirt gewöhnlich darauf, die Pinsel in Terpentin über ein Drahtnetz zu streichen und so zu reinigen.

Die einfachste und rationellste Art, Pinsel zu waschen, ist jene mit Seife. Man wischt vorerst mit einem Lappen die Farbe, so gut es geht, aus dem Pinsel, nimmt in die linke hohle Hand ein Stück ordinärer Seife und reibt den vorher in laues Wasser getauchten Pinsel daran, spült ihn wieder aus und wiederholt das Verfahren, bis er rein ist. Zur Vollendung des Reinigens ist es oft praktisch, in die hohle linke Hand Seifenschaum zu nehmen und den Pinsel darin zu reiben. Man darf nicht versäumen, zum Schlusse die Pinsel gut auszuwaschen, damit keine Seife darin bleibt, und dann mit einem reinen Lappen zu trocknen.

Man soll die Pinsel täglich unmittelbar nach der Arbeit waschen, solange die Farbe noch feucht ist, und mit etwas Mohnöl befeuchten, wenn sie trocken sind, damit sie elastisch bleiben. Gebraucht man Pinsel voraussichtlich lange Zeit nicht, so soll man sie mit Olivenöl befeuchten, welches nicht trocknet; dieses Olivenöl muss aber vor dem Gebrauch der Pinsel wieder durch Waschen mit Mohnöl entfernt werden.

Bei Pinseln, welche aus irgend einem Grunde längere Zeit nicht gewaschen wurden, trocknet natürlich die Farbe ein. Wenn sie noch nicht ganz hart geworden ist, lasse man die Pinsel vor dem Waschen mit Seife in Terpentin oder Spiritus aufweichen, reibt sie eventuell damit auf einem Lappen.

Man hüte sich beim Waschen, namentlich von Haarpinseln, vor zu starkem Aufdrücken, da sonst der scharfe Rand der Blechfassung die Haare abreibt.

Nach dem Waschen spüle man die Pinsel gut in Wasser aus, damit keine Seife übrig bleibt, trockne sie gut ab und gebe jedem einzelnen seine Form durch Streichen mit dem Mallappen wieder. Dies ist sehr wichtig, da die Borsten durch das warme Wasser weich werden und auseinander streben. Marder- und andere Haarpinsel werden gewöhnlich zwischen die Lippen des Mundes gezogen, um ihnen die Spitze zu geben. Schliesslich müssen die Pinsel zum Trocknen frei gelegt werden, damit die Spitzen nirgends anstossen, sich verbiegen und in diesem Zustande etwa eintrocknen.

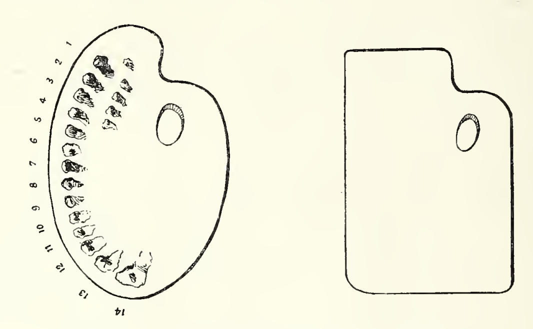


Fig. 10. Paletten, oval und viereckig.
Reihenfolge der Farben: 1 Schwarz, 2 Pariserblau, 3 Kobalt, 4 Krapplack, 5 Zinnober, 6 Deckgrün, 7 Umbra, 8 gebr. Terra di Siena, 9 gebr. lichter Ocker, 10 Cadmium II, 11 Cadmium I, 12 Goldocker, 13 lichter Ocker, 14 Weiss.
Reservefarben: Styl de grain, Neapelgelb, Indischgelb, Kobaltgrün etc.

Die Palette.

Eine gute Palette muss aus dünnem, hartem, astlosem Holz gemacht und sehr glatt sein. Je älter eine Palette ist, umso besser wird sie bei guter Behandlung, da sie sich vollkommen mit Oel einsaugt und durch das Reinigen eine feine Politur bekommt. Eine neue Palette muss man vor dem Gebrauch mit Lein- oder Mohnöl einlassen und sie erst gebrauchen, bis dieses Oel getrocknet ist.

Die wenigsten Maler unterlassen es, die Palette jeden Tag zu reinigen, indem sie vorerst alle noch brauchbaren Farben einstweilen mit dem Spachtel auf eine andere Palette übertragen, mit einem Beinspachtel alle Farben herunterschaben,

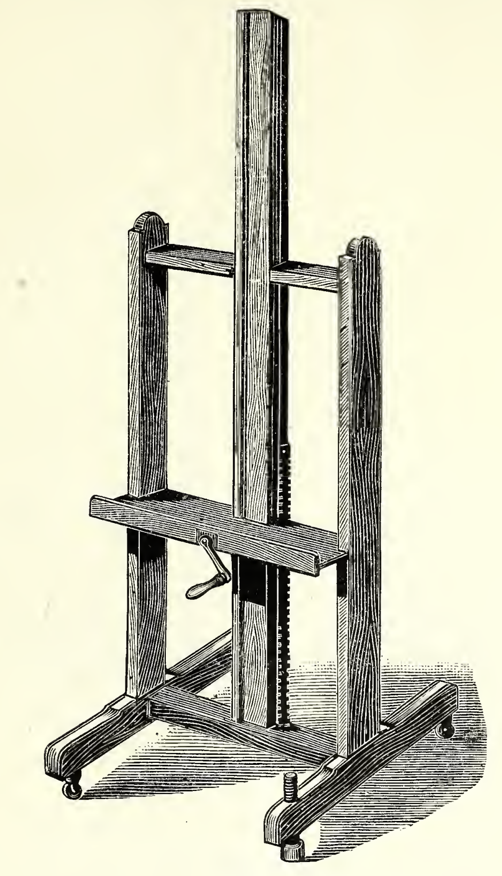


Fig. 11.

die Palette mit einem Lappen gut abwischen, etwas Oel draufgeben und sie so lange reiben, bis sie vollkommen rein ist. Mit Terpentin soll man die Palette nur dann putzen, wenn die Farben schon etwas angetrocknet sind, so dass sie mit dem Spachtel nicht mehr wegzunehmen sind.

Sollten auf einer Palette die Farben schon ganz hart geworden sein, so giesst man etwas Terpentin oder Spiritus mit Salz gemischt darauf und reibt sie mit einem Korkstoppel ab.

Genügt das nicht, so muss man sie mit einem Glasscherben vorsichtig abschaben, die Palette zum Schlusse aber wieder mit Oel einreiben.

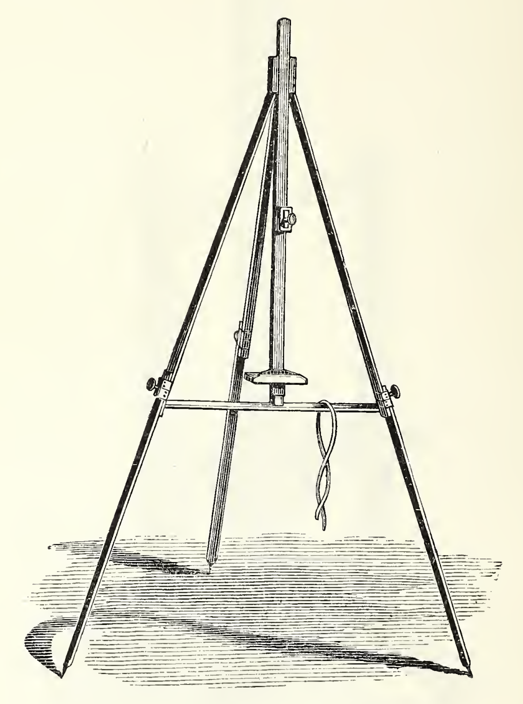


Fig. 12.

Die Staffelei.

Die Staffeleien, welche man im Atelier gebraucht, müssen möglichst fest stehen, das Bild in einer senkrechten Lage halten und mit einer Winde — besonders für grössere Gemälde — zum Auf- und Niederschieben versehen sein. (Fig. 11.)

Sehr wichtig sind die Feldstaffeleien zum Arbeiten nach der Natur. Von ihnen verlangt man alle Eigenschaften einer

guten Staffelei, dabei soll aber ihr Gewicht ein möglichst geringes sein. Es gibt vielerlei Constructionen, die hier alle zu erwähnen zu weit führen würde. Man wähle sich wo möglich eine aus, welche bei geringem Gewicht auch gestattet, stehend zu malen, dabei aber einfach in der Construction ist — je einfacher, um so praktischer. (Ein Beispiel davon Fig. 12.)

In jüngster Zeit, wo man oft grosse Bilder nach der Natur malt, bleibt nichts Anderes übrig, als seine eigene Erfindungsgabe zu Hilfe zu nehmen. So kann man beispielsweise sich mit einfachen Leisten behelfen, welche man an die Leinwand an- und abschraubt. Zwei kurze Leisten, unten zu beiden Seiten des Blindrahmens befestigt, erhöhen die Leinwand genügend vom Boden; eine oder zwei lange Leisten, durch ein Stück Leder mit dem Rahmen oben verbunden, geben den Halt. Auch photographische Stative kann man leicht in Staffeleien umändern.

Feldstaffeleien in Verbindung mit einem Feldstuhl sind nicht praktisch, da man viel zu nahe bei seiner Arbeit, also beim Zurücktreten immer zum Aufstehen gezwungen ist. Für kleine Arbeiten genügen Malkästen, welche als Staffelei zu benützen sind.

Der Malkasten.

Für die Arbeit zu Hause ist ein Malkasten nicht nöthig, allenfalls nur in dem Falle, wenn man seine Malutensilien immer beisammen haben will. Wichtig ist aber die Wahl des Malkastens für Studien im Freien. Wie bei Allem, was im Felde gebraucht wird, handelt es sich auch hier darum, möglichst viel auf möglichst geringem Raum bei geringem Gewichte beisammen zu haben.

Als sehr praktisch bewähren sich Malkästen wie Fig. 13 und 14.

Nicht unpraktisch sind für gewisse Zwecke ganz kleine Malkästen, welche wie ein Aquarellmalkasten durch einen Riemen am Daumen der linken Hand frei gehalten werden. Die Leinwand wird an den Deckel innen angeheftet, die Palette ist sehr klein und bleibt im Malkasten liegen. Man setzt auf diese

rain leichter fest zu stehen als solche mit vier Beinen, die dagegen wieder viel bequemer zum Sitzen sind. Am praktischesten sind jene vierbeinigen mit schmalem Sitz, die man zugleich als Stock verwenden kann.

Man wähle einen Feldstuhl aus gutem, hartem Holze. Stühle aus Metallstäben oder ganz aus Holz (auch der Sitz) sind nicht zu empfehlen, da sie unbequem sind und sehr leicht brechen.

Sonnenschirme (Fig. 16)

sind selten zu gebrauchen, mit Vortheil nur da, wo die Sonne im Rücken ist, oder um Reflexe fernzuhalten. Arbeitet man direct in der Sonne, so gibt der Schirm ein falsches Licht oder zu starken Schatten. Nicht selten hat man seine Schwierigkeit, ihn zu befestigen; auf steinigem Boden oder bei Wind muss man ihn durch Jemanden halten lassen. Ganz zu entbehren ist der Schirm wohl nicht, besonders wenn man unter Bäumen zu arbeiten und die lästigen durchfallenden Sonnenflecken abzuhalten hat.

Malgründe, Bretter, Leinwand etc.

Malbretter.

Die alten Meister bis zum 15. Jahrhundert malten durchwegs auf Holz. Dieses Materiale ist auch für kleinere Bilder das beste und angenehmste. Die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts malten zumeist auf Pappelholz, seltener auf Kastanien-, Pinien- und Nussholz. Die Niederländer, die Niederdeutschen und Franzosen verwendeten vorzüglich Eichenholz, die Oberdeutschen Linde und Rothbuche, seltener Tanne, Fichte oder Erle. Holbein's Darmstädter Madonna ist auf Tannenholz gemalt. Dürer, H. v. Kulmbach und Penez bevorzugten das Lindenholz, doch malte Dürer in den Niederlanden auch auf Eichenholz. Lucas Cranach d. Ae. benützte meist Rothbuche. Mahagoniholz wurde erst im 17. Jahrhundert eingeführt (Rembrandt).



Fig. 16.

Holz ist der beste und angenehmste Malgrund. Wegen der Gefahr des Springens und Werfens eignet es sich aber nur für kleinere Gemälde. Das ist sein Hauptnachtheil, welcher sich nur durch entsprechende Verspreizung an der Rückwand beheben lässt. Bei sehr alten Bildern kommt es häufig vor, dass das Holz wurmstichig wird und dadurch manchmal vollkommen zu Grunde geht. Hölzer, die an der Rückseite mit einer Beize eingelassen werden, leiden kaum durch den Wurm. Malleinwand kam erst viel später in Gebrauch, wiewohl wir schon 1400 in Italien solche Bilder vorfinden. Carpaccio und Mantegna (circa 1500) malten ihre Temperabilder fast durchwegs auf Leinwand, und zur Zeit Tizian's kannte man fast keinen anderen Malgrund mehr.

Zu Malbrettern eignen sich fast alle Holzarten, welche astfrei und gut trocken sind. Hauptsächlich wird Nuss-, Mahagoni- und Pappelholz verwendet. Eichen- und Fichtenholz benützten die Niederländer. Bretter, welche die Grösse von 30 cm^2 überschreiten, müssen an der Rückwand mit Querleisten (Rost) verspreizt werden, um das »Werfen« zu verhindern. Besonders jene Leisten, welche quer über die Faser des Holzes laufen, müssen stark, in das Holz verzapft und nicht aufgeleimt sein, so dass dem Brette freie Bewegung bei Temperatur- und Feuchtigkeitsdifferenzen gestattet ist.

Die Malbretter müssen grundirt werden. Der beste Grund wird aus Champagnerkreide (Schreibkreide), grauer Grundkreide und Leim gemacht. Zwei Theile Champagnerkreide und ein Theil graue Grundkreide werden pulverisirt, mit Wasser zu einem dicken Brei gerührt und in einem Topf mit der halben Quantität Leimwasser unter mässiger Erwärmung verrührt. Eine besondere Härte erhält der Grund, wenn man demselben den zwölften Theil des Leimwassers, Leinölfirniss zugiesst, oder etwas feinen Gyps zumischt.

Bevor man die Bretter grundirt, muss man sie mit Leimwasser bestreichen und wieder trocknen (auch auf der Rückseite, damit sich das Brett nicht wirft). Dann wird die Grundmasse mit einem Borstpinsel aufgestrichen. Erscheint die Grundirung zu dünn, muss man das Verfahren wiederholen. Nach dem Trocknen (nach einem Tag) wird der Grund feucht gemacht und mit Bimsstein geschliffen.

Will man den Grund ganz weiss haben, so übergeht man ihn mit einem ziemlich dünnen Gemisch aus Leim und Kremser Weiss.

Malleinwand.

Für grössere Gemälde verwendet man in der Regel Malgrundleinwand, welche gleichfalls grundirt sein muss.

Je nach Geschmack oder dem Zweck der Malerei entsprechend wählt man feinere oder gröbere. Die Leinwand

muss aber stets rein Leinen oder Hanf sein, ohne jeden Zusatz von Baumwolle.

Die Malleinwand wird auf Keilrahmen aufgespannt, welche nach innen schief geschnitten sein müssen, damit die Leinwand bis zum Rande hohl liegt. Die Keile haben den Zweck, angetrieben zu werden, wenn die Leinwand sich während des Malens oder später aus irgend einem Grunde ausdehnt.

Das Grundiren der Leinwand geschieht auf ähnliche Weise wie das der Bretter. Da man Malleinwand stets grundirt kauft, so sehe ich von der Beschreibung dieser Manipulation ab.

Beim Einkauf der Malleinwand sehe man darauf, dass die Grundirung nicht zu stark ist. Erhält die Leinwand beim Biegen um den kleinen Finger Sprünge, so ist sie schlecht. Auch sind alle doppelt grundirten Leinwanden schlecht, denn sie bekommen mit der Zeit Sprünge. Besonders Dilettanten zeigen eine merkwürdige Vorliebe für doppelt grundirte Leinwand, und ich glaube, sie wird nur für diese gemacht.

Das Korn der Leinwand wählt man nach der Grösse des Bildes; je grösser das zu malende Bild, um so stärker kann das Korn, der Faden, sein.

Man unterscheidet ölgrundirte und mit Gypsgrund überzogene Leinwanden. Gewöhnlich verwendet man erstere. Der Gypsgrund hat den Vortheil, dass man darauf mit Aquarell und Guache (Tempera) untermalen kann. Er zieht die Oelfarbe rasch an, d. h. er saugt die Oele der Farbe ein; die Farben trocknen sehr schnell, müssen daher sehr pastos aufgetragen werden und vertragen nur in beschränktem Masse die Prima-Malerei, da sie nach einer Stunde schon so angezogen haben, dass sie sich nicht mehr untereinander vertreiben lassen. Man kann also auf Gypsgrund eigentlich nur vorbereitend untermalen, und erst wenn die ganze Leinwand mit Oelfarbe dick bedeckt und trocken geworden ist, malt man darüber wie auf ölgrundirter Leinwand.

Manche Maler schätzen diese Eigenschaften und rühmen den Bildern auf Gypsgrund besondere Leuchtkraft nach. Der

Vortheil liegt eben darin, dass die Untermalung rascher und besser auftrocknet als bei ölgrundirter Leinwand, und deshalb finden diese in jüngster Zeit so häufige Verwendung.

Die gewöhnlich in den Handel kommenden Leinwanden sind folgende:

Düsseldorfer Leinwand (in Rollen 42 *cm* bis 170 *cm* und 10 *m* Länge). Es malt sich sehr angenehm darauf, besonders prima. Manche Sorten haben aber den Nachtheil, dass die Grundirung eine eigenthümliche Glätte zeigt und sich nicht gut mit der Farbe verbindet, was zur Folge hat, dass sie leicht abspringt. Bei Studien, welche in einer Mappe lagen und nur leicht an einander klebten, machte ich die Beobachtung, dass beim Trennen derselben ganze Stücke der Farbe sich loslösten und die unversehrte Leinwand zum Vorschein kam. Dies beweist, dass die Farbe aus irgend einem Grunde sich nicht genügend mit dem Malgrund verbunden hatte.

Andere Fabriken sind in München und Leipzig, welche sehr gute Waare liefern.

Belgische Leinwand kommt in den verschiedensten Sorten in den Handel, alle sind zu empfehlen (in Rollen 210 *cm* breit und 10 *m* lang). Französische und englische Leinwanden kommen selten im Handel vor.

Ebeseder in **Wien** erzeugt Leinwanden, von denen Proben auf der beigegebenen Mustertafel aufgeklebt sind. Ich benütze diese Tafel, um die Qualitäten der einzelnen Leinwanden zu demonstriren.

Nr. 1. Halbgrundirte Leinwand. Sie ist sehr gut, nur zu mancher Malerei nicht verwendbar, weil der Faden häufig ungleich dick ist oder Knöpfe aufweist. Also nur zu ziemlich derber Malerei oder dort zu empfehlen, wo der Faden nicht störend wirkt.

Nr. 2. Einfach grundirte Leinwand. Des feinen Kornes wegen zu kleinen Bildern verwendbar.

Nr. 3. Gradel. Es war einst Modesache, Landschaften auf Gradelgrund zu malen. Das diagonale Korn des Fadens fängt

Leinwand-Muster.

Nr. 1. Halb grundirt.	Nr. 2. Einfach grundirt.
Nr. 3. Gradl-Leinwand.	Nr. 4. Doppelt grundirt.
Nr 5. Studien-Leinwand.	Nr. 6. Römische Leinwand.
Nr. 7. Leinwand m. Kreidegrund.	Nr. 8. Römische m. Kreidegrund.
Nr. 9. Belgische Leinwand.	Nr. 10. Belgische Leinwand.
Nr. 11. Düsseldorfer Lwd., Fadenkorn.	Nr. 12. Düsseldorfer Lwd., Römisch.

das Licht gut auf und ersetzt beinahe eine pastose Malerei. Es bleibt ganz Gustosache, auf diesen oder auf einer anders gekörnten Leinwand zu malen. Die Qualität ist eine gute.

Nr. 4. Doppelt grundirte Leinwand. Wird selten gebraucht, zumeist nur zu bestimmten, meist technischen Zwecken. Wie bereits früher erwähnt, bekommt Leinwand und Malerei mit der Zeit leicht Sprünge.

Nr. 5. Studien-Leinwand. Schon der Name nennt ihren Zweck. Sie ist gut, zu Allem brauchbar.

Nr. 6. Römische Leinwand. Ihr angenehmes, gleichmässiges, ziemlich starkes Korn macht sie als Malgrund für Gemälde in grösseren Dimensionen sehr geeignet.

Nr. 7. Kreidegrund. Diese Leinwand dürfte den gewöhnlichen Anforderungen entsprechen. Sie verträgt in Folge des Kreidegrundes trotz des feinen Kornes auch eine pastose Malerei.

Nr. 8. Römische Kreide. Ihres starken Kornes halber wird diese Leinwand sich nur zu grösseren oder absichtlich sehr pastos gemalten Bildern eignen; sonst wie die vorige.

Goldgrundirte Leinwand, wird eigens für decorative Malereien gemacht, ist auch als solche fertig zu haben, ebenso wie auf beiden Seiten grundirte Fahnenleinwand.

Die übrigen im Handel vorkommenden Sorten sind von diesen nicht viel verschieden; es gibt noch besonders feine oder auffallend grobkörnige. Die Düsseldorfer Leinwand, welche man gewöhnlich sieht (Tafel Nr. 11 und 12), ist beiläufig von dem Korne Nr. 2, nur weiss und sehr glatt, so dass die Farbe fast rutscht. Es malt sich zwar darauf sehr angenehm, wenn die Farbe aber mit mehr Anstrengung auf die Leinwand gerieben werden muss, so haftet sie besser. Die belgischen Leinwanden sehen beiläufig aus wie Nr. 2, 5, 6; zwei beliebte Sorten sind jene Tafel Nr. 9 und 10. Jede der verschiedenen Fabriken erzeugt aber Leinwanden bis zu 30 Sorten. Man thut gut, beim Einkauf oder Bestellung sich die Musterbücher zeigen zu lassen und je nach Bedarf und persönlichem Geschmack zu wählen.

Es gibt aber auch noch manche Malgründe, welche zu verschiedenen Zwecken dienen; in alten Zeiten hat man vielfach auf Kupfer gemalt, ja sogar auf Glas oder Marmorplatten, besonders als man eine recht glatte Malweise liebte. Heutzutage ist man davon abgekommen. Ich erwähne diese Malgründe nur, um zu zeigen, dass man schliesslich auf anderen Materialien auch malen kann, wenn es die Nothwendigkeit erheischt. Auf Gyps, Papier, Holz etc. kann man eben so gut malen, wenn man die zu bemalenden Gegenstände erst mit warmem Leimwasser bestreicht und trocknen lässt. Wie oft wird die Oelfarbe nicht bei Restaurirungen von antiken Gegenständen angewendet, gerade deshalb, weil sie auf jedem Grund haftet, oder bei Amateurarbeiten zum Decoriren von Glas, Porzellan, Holz etc.

Sparsame Maler malten in früheren Zeiten ihre Studien fast immer auf geleimtem Papier, was noch den Vortheil bot, dass das Gewicht des Malkastens und der Studienmappe bedeutend verringert wurde. Sehr angenehm malt sich übrigens auf geleimten Cartons. Man kann sich diese selbst bereiten, indem man irgend einen weissen oder farbigen Carton oder Pappendeckel mit ziemlich starkem Leimwasser bestreicht. In manchen Farbenhandlungen bekommt man auch solche Cartons zu kaufen, die mit einem eigenen Malgrund bestrichen sind. Die Cartons haben vor Brettern den Vortheil, dass sie nicht schwinden und wenig Raum einnehmen. Zu Studien sind derartige Malgründe sehr zu empfehlen, ebenso auf Reisen, wo man sich dieselben im Bedarfsfalle selbst machen kann.

Es sei schliesslich noch darauf aufmerksam gemacht, dass keine Malleinwand an der Rückseite nass gemacht werden darf. Die Leinwand zieht sich dadurch unregelmässig zusammen und ist nie mehr glatt zu bekommen. Ebenso sei davor gewarnt, Zettel auf die Rückseite einer Leinwand zu kleben, es entsteht dadurch ein Eindruck, der immer sichtbar bleibt. Solche Eindrücke entstehen auch oft durch unvorsichtiges Tragen der Bilder, oder wenn mehrere Bilder an einer Wand lehnen und

die Ecke eines Bildes oder Rahmens auf die Leinwand eines anderen Bildes drückt, und sind nur mit grosser Schwierigkeit durch einen geschickten Restaurator auszubessern. Ein Bild darf daher nie beim Kreuz des Blindrahmens angefasst oder getragen werden, weil dabei die Knöchel der Hand Eindrücke in die Leinwand machen: das Schlechteste, was man einem Bilde anthun kann. Wird eine Leinwand oder ein Bild gerollt, so muss dies stets so geschehen, dass die grundirte Seite nach Aussen kommt, da sonst Leinwand oder Bild Sprünge bekommt.

Die Technik der Oelmalerei.

Allgemeines über das Malen in Oel.

Jeder Maler hat seine eigene Technik, und man würde nicht fertig, Alles anzuführen, was man in der Oelmalerei thun oder unterlassen soll. Wie immer man malt, langjährige Erfahrungen berechtigen zum Aufstellen gewisser Regeln, ob man sich Rechenschaft darüber geben kann oder nicht. Die Praxis geht in der Malerei über alle Theorie. Folgende Sätze müssen Jedem, der in Oel malt, so geläufig sein, dass er sich dieselben stets vor Augen hält. Es ist wohl besser, besonders für Anfänger, sich an die Lehren jahrhundertelanger Erfahrung zu halten, als selbst aus Tausenden von Malweisen das Richtige herausholen zu wollen oder gar selbst Experimente zu machen.

I. Die einfachsten Mittel sind in der Oelmalerei immer die besten. Dies bezieht sich nicht nur auf das Materiale, sondern auch auf die Malweise. Je weniger mit der Farbe geschieht, je weniger sie gemischt oder mit Malmitteln vermischt wird, um so besser. Daher ist auch die Primamalerei die beste und haltbarste.

II. Man vermeide so viel wie möglich die Anwendung von Siccativen.

III. Man vermeide harzige Stoffe, sowohl als Farbe wie als Malmittel oder Untergrund.

IV. Gebraucht man Siccative oder Oele, so wende man bei einem und demselben Bilde immer die gleichen an, d. h. nehme nicht einmal dieses und dann ein anderes Trockenmittel.

V. Uebergeht man eine Stelle des Bildes noch einmal, so muss die Unterlage (Untermalung) vollkommen trocken sein, sonst zieht sie sich beim Trocknen noch weiters zusammen. Die darüber gelegte Farbe verhindert theilweise das weitere Trocknen der Unterlage, trocknet selbst aber, weil der Luft ausgesetzt, rasch. Die Folge davon ist, dass das Gemälde nach kurzer Zeit, oft noch während der Arbeit, Sprünge bekommt und reisst.

VI. Uebermalt man ein bereits trockenes Bild oder einen Theil desselben, so muss es vorerst mit etwas Oel angerieben werden, damit die Farbe auf dem Untergrund haftet.

Anfängern in der Oelmalerei ist diese Technik deshalb so sympathisch, weil sie der irrigen Meinung sind, in Oelfarben könne man so lange übereinander klexen, bis erreicht ist, was man beabsichtigt. Gerade die Technik der Oelmalerei verlangt aber eine ausserordentliche Solidität sowohl in Bezug auf Materiale, wie Ausführung. Ueber das Bild, welches man malen will, muss man sich vorher möglichst klar sein. Es gibt Maler, welche ihr Bild vorerst in derselben Grösse als Skizze malen. Auf dieser Skizze kann natürlich nach Belieben übereinander gemalt werden, so lange, bis nicht ein Stückchen daran ist, worüber man sich noch im Unklaren wäre. Dann erst wird das Bild nach dieser Skizze in einem Gusse gemalt. Der Vortheil davon ist, dass ein grosser Theil der geistigen Arbeit bereits überwunden ist und man beim Malen des Bildes sich mehr mit der Technik allein zu beschäftigen hat. So rationell diese Art der Malerei ist und so sehr der scheinbare Zeitverlust durch die Skizze bald durch die erleichterte Ausführung des Gemäldes, oft doppelt, hereingebracht wird, so ist es doch nicht Jedermanns Sache, so zu arbeiten. Naturen z. B., welche bei der Arbeit ihre ganze geistige Spannkraft in Bewegung setzen, ermüden um so rascher. Solche Naturen würden sich in der Skizze vollkommen ausgeben und wenn

sie an die eigentliche Arbeit kämen, den Gegenstand gar nicht mehr interessant finden.

So muss nun Jeder arbeiten, wie es ihm seine Natur vorschreibt. Die wenigen Regeln der Technik muss man wissen und beobachten, um keine groben Fehler zu begehen. In unserem Falle geht das Wissen vor dem Können. Wenn Jemand weiss, wie er zu malen und was er zu vermeiden hat, dann wird er ein in technischer Beziehung gutes Bild malen. Das ist es auch, was man aus einem Buche lernen kann — alles Uebrige ist Sache des Talentes, eventuell des Lehrers, der das Talent in die richtigen Bahnen leitet, des eisernen Fleisses und Studiums. Die Kunst sieht sich so leicht an; je grösser ein Kunstwerk ist, mit um so grösserer Leichtigkeit scheint es geschaffen zu sein — das ist eben die Kunst! Was aber dazu gehört, bis man es so weit bringt, das wissen nur Künstler von Beruf.

Das Zeichnen.

Wer in Oel malen will, dem soll eine richtige Zeichnung keine Schwierigkeit mehr bereiten; wer aber gewohnt ist, nur in Schwarz und Weiss zu zeichnen oder in Aquarell zu malen, dem wird Anfangs das Malen in Oel einige Schwierigkeiten machen; die Zähigkeit der Farben, die groben Borstenpinsel sind ihm etwas Ungewohntes. In vielen Schulen lehrt man als Uebergang zur Oelmalerei das Malen in Schwarz und Weiss, wobei sich der Schüler an die neue Technik am leichtesten gewöhnt. An Zeichnung, Farbe und technische Behandlung der Farbe gleichzeitig zu denken, erscheint auf einmal zu viel. Auf diese Weise malt der Schüler eine Landschaft oder einen Kopf nur mit Weiss und Schwarz, lernt dabei die Farben mischen, in einander malen, und wenn er zwei verschiedene Schwarz (Rebenschwarz und Elfenbeinschwarz) zur Hand hat, so steht ihm in diesen drei Farben eine so reiche Scala von Tönen zur Verfügung, dass er Erstaunliches damit leisten kann. Die Töne aus Weiss mit Rebenschwarz gemischt geben die hellen grauen Töne, in der Landschaft die entfernten Objecte, die

anderen mit Elfenbeinschwarz gemischten entsprechen den wärmeren Tönen und den starken durchsichtigen Schatten bis in die äussersten Tiefen.

Ich erwähne gleich hier, dass in der Technik der Oelmalerei gerade das Umgekehrte wie in der Aquarellmalerei als Grundsatz gilt: immer licht auf Dunkel zu malen. Ob man nun die Farben nass in Nass oder trocken übereinander malt, immer muss mit der dunklern Farbe begonnen werden und die hellen kommen dann darüber. In bestimmten Fällen gibt es aber auch hier Ausnahmen.

Man wird z. B. einen Kopf in folgender Weise in Schwarz und Weiss malen: Nachdem man den Kopf in leichten Conturen gezeichnet hat, wird derselbe mit Schwarz, aber ziemlich dünn aufgetragen, ganz angeschummert und durch stärkeres Auftragen der Farbe modellirt. In diesem Zustande wird der Kopf beiläufig aussehen wie eine Kohlenzeichnung. In diese noch nasse Zeichnung wird man nun mit grauen Tönen (aus Weiss und Schwarz gemischt) in den Lichtern hineinmalen, den grauen Ton mit dem darunter liegenden Schwarzen nach Bedarf vermischen, eventuell auch die dunklen Stellen mit Schwarz verstärken. Hat man so den ganzen Kopf durchmodellirt, so setzt man die noch höheren Lichter mit noch hellerem Grau auf bis zum höchsten Lichte, dem Weiss.

Zeichnen und Malen muss in der Oelmalerei stets Hand in Hand gehen, indem der die Farbe auftragende Pinsel gleichzeitig die Zeichnung vervollständigt. Eine vorher aufgetragene, genau durchgeführte Zeichnung nützt bei der Oelmalerei wenig, da die Oelfarbe zumeist eine deckende ist, also die Zeichnung bald verloren geht. Wenige, aber richtig gezeichnete Linien genügen dem Oelmaler. Wer aber in Zeichnung oder Composition unsicher ist oder sicher gehen will, macht sich eine Zeichnung und Farbenskizze, bevor er seine Arbeit beginnt.

Was man im Zeichnen Contour nennt und hier nur eine aus dem Materiale entspringende Nothwendigkeit ist, entfällt bei der Oelmalerei vollkommen. Die Begrenzung eines Gegen-

standes geschieht nur durch die Verschiedenartigkeit der Farbe und des Tones.

Die Primamalerei.

Ein Bild oder eine Studie, Nass in Nass fertig gemalt, ohne weitere Uebermalung als allenfalls kleine Retouchen oder Lasuren, nennt man Prima gemalt.

Diese Art Malerei erfordert zwar eine enorme Technik und ist nur einem Maler möglich, der keinerlei Schwierigkeiten kennt, ist aber jene Technik, welche sich wegen ihrer Dauerhaftigkeit am meisten bewährt. Das Geheimniss der Haltbarkeit, welches man in alten Bildern so oft vergeblich gesucht hat, liegt nicht in den Farben und den gebrauchten Malmitteln allein, sondern hauptsächlich in der Technik. Besonders die alten Wiener Maler zeichneten sich dadurch aus, dass ihre Bilder sich so ausserordentlich gut erhalten haben. Gemälde von Waldmüller, Fendi etc. sehen oft aus, als wenn sie eben von der Staffelei gekommen wären.

Die Erfindung der Oelmalerei entsprang eigentlich dem Bedürfnisse, ein Gemälde mit einem Male fertig malen zu können, im Gegensatze zu der alten Technik, welche auf dem Umwege der Tempera-Untermalung und nachheriger Lasur mit Oelfarbe ein freies Hinsetzen der Farbe, eine unmittelbare Malerei, nicht gestattete. Der bekannte Ausspruch: »Die richtige Farbe am richtigen Fleck« zu setzen, ist nur durch die Oel- und Primamalerei möglich.

Die Verschiedenartigkeit der Consistenz der Oelfarbe, die äusserst reichhaltige Farbenscala und leichte Vermischung der Farben, ermöglichen, den gewünschten Ton und Farbe auch sogleich zu finden.

Die eigentliche Primamalerei kennt ausser einer leichten Zeichnung gar keine Vorbereitung auf dem Untergrund. Auf weisser Leinwand oder dem Brett wird sofort mit jener Farbe begonnen, welche man für die geeignete hält. Es stellt sich zwar gewöhnlich heraus, dass ein auf die weisse Leinwand

hingesetzter Ton viel lichter ist, als man sich ihn ursprünglich gedacht hat, denn umgeben von dem Weiss der Leinwand erscheint er viel dunkler, und erst wenn die ganze Leinwand gedeckt ist, gewahrt man, dass Alles um eine Nuance zu hell gemalt wurde. Aus diesem Grunde ist es rathsam, mit den dunklen Farben zu beginnen und nach und nach in's Licht überzugehen. Es steht Einem ja immer frei, in die dunklen Töne mit helleren hineinzumalen, es ist aber eine missliche Sache, zu hellgemalte Töne durch dunkle vertiefen zu müssen.

Der grosse Vortheil der Oelmalerei ist eben der, dass die Tonscala eine viel weitere ist, als bei allen übrigen Farben. Bei Temperafarben habe ich eine gewisse Scala zwischen dem höchsten Lichte und dem tiefsten Schatten zur Verfügung, bei den Oelfarben wird diese Scala besonders in den tiefsten Tönen um ein Bedeutendes vermehrt, was in der Natur der Farben liegt.

Die Primamalerei erfordert besonders viel Ueberlegung und Vorsicht, denn man darf durchaus nicht glauben, dass man in Oel, weil die Farben sich gegenseitig decken, ohneweiters darauf losmalen kann. Im gewissen Sinne ist bei der Primamalerei eine Untermalung auch nothwendig, denn mosaikartig kann man ja die Farben nicht aneinander reihen; ein Pinselstrich muss in den anderen hineingemalt und mit der darunter oder daneben liegenden Farbe verbunden werden.

In der Regel ist bei der Primamalerei Folgendes zu beobachten: Das Gemälde wird in dunkleren, häufig mehr durchsichtigen Farben angelegt, dunkler als es werden soll, und in diese Farben wird dann nach und nach mit helleren, deckenden Farben nass in Nass hineingemalt, bis der angestrebte Effect in Ton und Farbe erreicht ist. Wenn möglich halte man die Farbe so tief, dass immer noch eine Steigerung im Lichte möglich ist. Man kann aber auch umgekehrt mit dem höchsten Lichte beginnen und von da ab seine Farben abstufen, namentlich dort, wo man im Vorhinein schon bestimmt weiss, wo das höchste Licht zu suchen ist. Bei einer Mondlandschaft wird

wohl Niemand im Zweifel sein, dass die beleuchtete Mondscheibe der lichteste Fleck im Bilde sein muss, und man wird ganz gut thun, von hier aus mit der Abstufung der Töne zu beginnen.

Ist ein Gemälde so gross, dass es an einem Tage nicht fertig werden kann, so theilt man sich seine Arbeit in bestimmte Theile ein, und malt nur einen so grossen Fleck, als man glaubt an diesem Tage bezwingen zu können. Ohne Anwendung von Trockenmitteln ist die Arbeit am nächsten Tage noch so feucht, dass man ungenirt ein weiteres Stück anfügen kann und die alte Farbe mit der neuen sich noch verbindet.

Um das Trocknen der Farbe während der Arbeit möglichst zu verhindern, mengen manche Maler ihren Farben etwas Petroleum bei, welches sehr langsam trocknet. Dies kann man ohne Schaden thun, da das Petroleum vollständig verdunstet. Gemälde ganz mit Petroleum, oder mit Petroleumfarben (Farben in Petroleum angerieben) gemalt, erhalten aber ein stumpfes Aussehen und einen bläulichen Schimmer, daher man diese Malerei, welche eine Zeit lang Mode war, fast ganz aufgegeben hat.

Andere Maler setzen ihre Bilder über Nacht in ein dunkles, feuchtes Locale, etwa in den Keller, um den Trocknungsprocess aufzuhalten.

Es ist natürlich kaum möglich und wird in den seltensten Fällen gelingen, ein Bild prima vollständig fertig zu malen. Zumeist bedarf es noch Correcturen oder Verstärkungen des Tones. Hat man nur noch an einzelnen Theilen zu malen, so wischt man diese Stellen mit Leinöl an und fährt mit einem Leinwandlappen darüber, damit nur ein Hauch von Oel auf dem Bilde haften bleibt. Die darüber gemalte Farbe haftet auf diese Weise besser auf dem Grunde. Bemerkt sei aber, dass das Bild vollkommen trocken sein muss, ehe man wieder darüber malt. Sind Correcturen einschneidender Natur nöthig, so dass es besser ist, einen Theil des Bildes nochmals zu malen, so kratzt man diese Stelle am besten mit dem Schaber ganz

aus oder wäscht sie, wenn die Farbe noch nicht ganz trocken ist, mit Spiritus oder Benzin heraus. Letzteres Verfahren ist besser als das Schaben, weil durch das Schaben der Grund zu glatt wird und die Farbe dann schlecht haftet, oft springt.

Uebermalungen sollen aber stets mit möglichster Schonung der darunter liegenden Malerei geschehen, so dass wo möglich nie zwei Farben dick aufeinander zu liegen kommen, da sie dann stumpf wirken. Am wenigsten schadet eine dicke Uebermalung dort, wo helle, deckende Farben sind; in den Schatten trachte man aber mit mehr lasirenden Farben die Correcturen zu machen, so dass der Charakter des ursprünglich gemalten stets erhalten bleibt. Die Unart mancher Maler, absichtlich über eine dicke, oft gespachtelte Untermalung gerade gegen den ursprünglichen Pinselstrich zu übermalen, gehört ohnedies nicht in das Capitel der Primamalerei, muss aber hier doch, obwohl manchmal sehr effectvoll in der Wirkung, als unsolide Technik erwähnt und bezeichnet werden.

Malerei mit Untermalung.

Die Primamalerei ist natürlich mit Erfolg nur solchen Malern möglich, welche die Technik bis zur höchsten Vollendung inne haben.

Die Entwicklung der Oelmalerei wie des einzelnen Malers zeigt, dass die Anfänge dieser Kunst ohne Untermalung der Bilder nicht denkbar sind. So haben, wie sich aus zahlreichen, erhaltenen, angefangenen Bildern ergibt, die Alten vorerst eine genaue Zeichnung auf Leinwand oder Holzbrett gemacht, diese fast bis in's kleinste Detail mit dem Pinsel vollendet, dann erst das Ganze in Farben gesetzt. Ueber diese erste Malerei wurde dann ein zweites Mal darüber gegangen, entweder nochmals mit Deckfarbe oder blos mit Lasuren. Jeder Maler, selbst Raphael und Tizian, hatte seine eigene Manier zu untermalen.

Heutzutage malt und untermalt man zumeist auf beiläufig folgende Weise, wobei aber bemerkt werden muss, dass jeder

Maler seine eigene Art hat, ein Bild zu behandeln und keine Rede davon sein kann, ein bestimmtes Recept aufzustellen:

Nachdem die Zeichnung mit Kohle auf Leinwand aufgetragen ist, wird sie entweder mit dem Zerstäuber sofort fixirt (nachdem sie vorher mit dem Bart einer Feder abgewischt, oder der grobe Staub der Kohle durch Klopfen auf die Leinwand entfernt wurde) oder mit sehr dünner Farbe mittelst eines Haarpinsels nochmals gezeichnet.

Da nun diese Zeichnung zum Trocknen mindestens ein bis zwei Tage braucht, um bei Uebermalungen nicht wieder aufgelöst oder abgerieben zu werden, so ziehen viele Maler vor, diese Aufzeichnung, um sie fest auf der Leinwand zu haben, mit Aquarell- oder Temperafarben zu malen. Alle Farben erfüllen diesen Zweck. Sollten sie aber auf ölgrundirter Leinwand nicht haften, so reibt man entweder die Leinwand mit Spiritus ab, oder mengt der Farbe etwas Ochsengalle zu. Solche Farbe haftet, wenn die Oelfarbe darüber kommt, sehr fest und man kann machen was man will, die Zeichnung bleibt immer fest haften.

Manche Maler führen nun auf diese Zeichnung ihr Bild als weitere Untermalung in dünnen oder gar Lasurfarben aus, sie schaffen sich sozusagen einen farbigen Grund, auf dem sich dann angenehmer malen lässt, als auf blosser Leinwand. Diese Untermalung kann man geschickt anlegen und später benützen, um gewisse Farbeneffecte zu erzielen. Jedenfalls ist es dem Anfänger sehr angenehm, nicht auf der weissen Leinwand malen zu müssen, sondern sich auf diese Weise einen Grund zu schaffen, der nicht mehr störend wirkt.

Andere behandeln ihre Untermalung pastos, oder malen absichtlich mit sehr dicker Farbe und mit dem Spachtel, um später einen Grund zu weiteren Manipulationen zu haben, um zu lasiren und wieder wegzukratzen. Wieder Andere, und dies scheint mir am meisten richtig, malen ihr Bild auf die grosse Wirkung, ohne bei der Untermalung auf die Details zu achten.

Immer muss man die Untermalung nur als Grund für die folgende Malerei betrachten.

Nachdem die Untermalung fertig ist, muss sie gut trocknen, was durch möglichst viel Luft und Licht bei Vermeidung von Staub beschleunigt wird. Es ist nicht gut, Bilder, welche trocknen sollen, gegen die Wand zu stellen, da ihnen dadurch Luft und Licht entzogen wird. Es kommt nun ganz auf die Behandlungsweise der Malerei an, wie lange ein Bild zum vollkommenen Trocknen braucht. Je weniger Malmittel angewendet und je weniger Farben übereinander gelegt wurden, ob in ganz- oder halbnassem Zustande, um so rascher trocknet das Bild. Auch auf die Farben kommt es an, ob rasch oder langsam trocknende verwendet wurden. Das Trocknen eines Bildes dauert je nach der Witterung zwei bis sechs Wochen. Ein Gemälde ist als trocken zu betrachten, wenn die Oelfarbe dem Drucke des Fingernagels nicht mehr nachgibt, wenn der Hauch längere Zeit darauf sichtbar bleibt und wenn beim Schaben mit dem Schabmesser die Farbe nicht in längeren Streifen, sondern als Pulver abfällt und nicht aufgerissen wird.

Ehe man auf die Untermalung weiter malt, wird sie abgeschabt, um die zu grossen Unebenheiten zu beseitigen. Manche Maler schleifen das Bild auch mit Bimsstein oder feinere Gemälde mit Ossa sepia und Wasser. Das Schaben geschieht mit dem eigens dazu dienenden Schabmesser oder mittelst eines rundgebrochenen Glasscherbens. Die Manipulation richtet sich natürlich ganz nach Bedarf. Ist das Bild während des Trockenprocesses staubig geworden, so wird es mit reinem Wasser gewaschen.

Die Uebermalung Es sei hier abermals betont, dass eine Uebermalung nur auf vollkommen trockener Unterlage vorgenommen werden darf. Die Uebermalung richtet sich natürlich nach der Untermalung und schliesst entweder nur eine Correctur der Unterlage ein, oder sie ist als eine neue Malerei, eine Primamalerei auf vorpräparirtem Grunde zu betrachten. Im letzteren Falle wird man das Gemälde stückweise

möglichst prima malen, was um so leichter ist, als man durch die Untermalung Zeichnung und Conception in Linien und Farbe bereits vor sich hat. Gründliche Veränderungen im Bilde kommen kaum mehr vor, da ich voraussetze, dass die Untermalung keine Zweifel über die Fertigstellung des Bildes übrig liess und etwaige Correcturen welch' immer Art in der Untermalung schon gemacht wurden.

Ehe man aber mit der Uebermalung beginnt, muss das Bild wieder angefeuchtet werden, damit es die neue Farbe besser annimmt und diese sich mit dem Grunde besser verbindet. Es gibt zu diesem Zwecke verschiedene Malmittel. Das anerkannt beste ist Leinöl, welches man mit dem gleichen Theile Terpentin verdünnt, damit die ganze Leinwand oder den Theil, an welchem man malen will, einreibt, dann aber mit einem Leinwandlappen wieder abwischt. Die geringe Menge Oel, welche so haften bleibt, ist genügend.

Manche Maler reiben ihr Bild — namentlich wenn es zu farblos und zu wenig tief im Ton ist — mit Lasurfarben ein und malen dann in diese Lasurfarben mit deckenden Farben hinein. Die Lasurfarben mischen sich während der Malerei mit den Deckfarben und zwingen den Maler, kräftiger in der Farbe zu werden.

Es sei aber aufmerksam gemacht, dass diese Art Malerei am meisten späteren Veränderungen unterworfen ist. Das Nachdunkeln, Springen und Reissen der Farbe beobachtet man am häufigsten bei solchen Bildern, daher bemüht man sich immer, mehr prima zu malen, welche Technik die anerkannt rationellste ist. Die Bilder alter Meister bieten uns genug Gelegenheit zum Studium und auch die älteren modernen Bilder beweisen die Richtigkeit der Annahme, dass prima gemalte Bilder sich am wenigsten verändern.

Primamalerei mit nasser Untermalung in Lasurfarben.

Viele niederländische Maler haben diese Art der Malerei schon geübt und bis in die Neuzeit hat sich diese Technik erhalten und stets bewährt. Besonders zur Kleinmalerei und zu Naturstudien ist sie ausserordentlich empfehlenswerth, weil es sich bei letzteren hauptsächlich darum handelt, eine Arbeit in einem Zuge fertig zu machen. Diese Art Malerei ist eine Vermittlung der Primamalerei und jener mit Untermalung, ohne die Nachtheile der letzteren.

Es bedarf zu diesem Zwecke einer hell grundirten Unterlage, also am besten eines Brettchens. Der zu malende Gegenstand wird in lasirenden Farben zuerst dünn gemalt, einzelne Partien mit dem Grundton des Gegenstandes angerieben. Die Farben müssen in diesem Falle nur dünn aufgetragen und können mit einem Trockenmittel etwas versetzt werden, damit sie — namentlich bei Naturstudien — etwas anziehen. In diese Farben werden dann die Deckfarben hineingemalt, allmälig in das Licht übergehend, bis zuletzt die höchsten Lichter aufgesetzt werden. Die etwas angezogene (halb trockene) Untermalung lässt es nun zu, entweder die weitere Uebermalung mit dieser zu vermengen oder, wenn man die Farbe dicker nimmt, als volles Licht aufzusetzen. So würde man beispielsweise eine Felswand auf der Schattenseite mit wenig Deckfarbe in die Untermalung hineingemalt behandeln, während man auf der sonnbeschienenen Seite mit dicker Deckfarbe aufsetzen und nur an einzelnen kleinen Stellen, wo Risse und Sprünge im Felsen sind, den Untergrund stehen lassen würde. Am schwierigsten sind Bäume, welche frei in die Luft stehen, prima zu malen, und es erfordert Ueberlegung und viele Routine, dies zuwege zu bringen. Man erreicht dieses Ziel noch am sichersten, wenn man den Baum in seinen beiläufigen zumeist Schattentönen in die Untermalung hineinmalt und dann den ganzen Baum, indem man die Luft darum malt, ausspart.

Man kann zum Schlusse noch immer in den Baum hineinmalen und ihn fertig machen. Man stelle sich dies nur umgekehrt vor, wenn man die Luft in Deckfarben angelegt hätte und den Baum erst dann hineinmalen wollte. Die Farbe, welche ich dem Baum zu geben hätte, würde sich stets mit der Farbe der Luft zu einem Grau mischen, und ich wäre genöthigt, die Farbe des Baumes so dick aufzusetzen, dass schliesslich von einer Form- oder Detailzeichnung keine Rede mehr sein könnte. Im Uebrigen wird es kaum möglich sein, einen Baum ohne nachherige Correctur fertig zu malen.

Zur Erklärung dieser so wichtigen Technik, welche für alle Fächer der Malerei Anwendung finden kann, wähle ich ein Beispiel nach einer Studie von Gauermann (Fig. 17) und erzähle den Vorgang der Malerei wie folgt:

Studie von Gauermann. (Primamalerei mit nasser Untermalung.)

Wie bereits erwähnt, bedienten sich die alten Wiener Maler einer Technik, welche ihre Bilder ausserordentlich leuchtend und haltbar machte und welche sie den alten niederländischen Meistern abgelauscht zu haben scheinen. Die Studien Gauermann's und seiner Zeitgenossen sind alle in derselben Technik ausgeführt, sowohl Landschaften, als Figurenstudien, stückweise gemalt wie auch ihre Gemälde. Die Bilder Waldmüller's machen zum grossen Theile den Eindruck, als wären die einzelnen Figuren direct nach der Natur im Freien gemalt, so dass die sogenannten Plain aire-Maler sich auf ihre Erfindung, Bilder direct vor der Natur im Freien zu malen, gar nichts einzubilden brauchen. Es ist eben schon Alles dagewesen, und man war längst vor ihnen schon so gescheit, nur forderte man von der Kunst mehr, als ein genaues Copiren der Natur. Einzelne alte Meister haben es sogar verstanden, ihre Figuren mit solcher Lebendigkeit und Naturwahrheit darzustellen, dass man meint, sie wären direct nach der Natur gemalt. Ich erinnere nur an die Fresken von Mantegna in Padua. Das ist eben der höchste

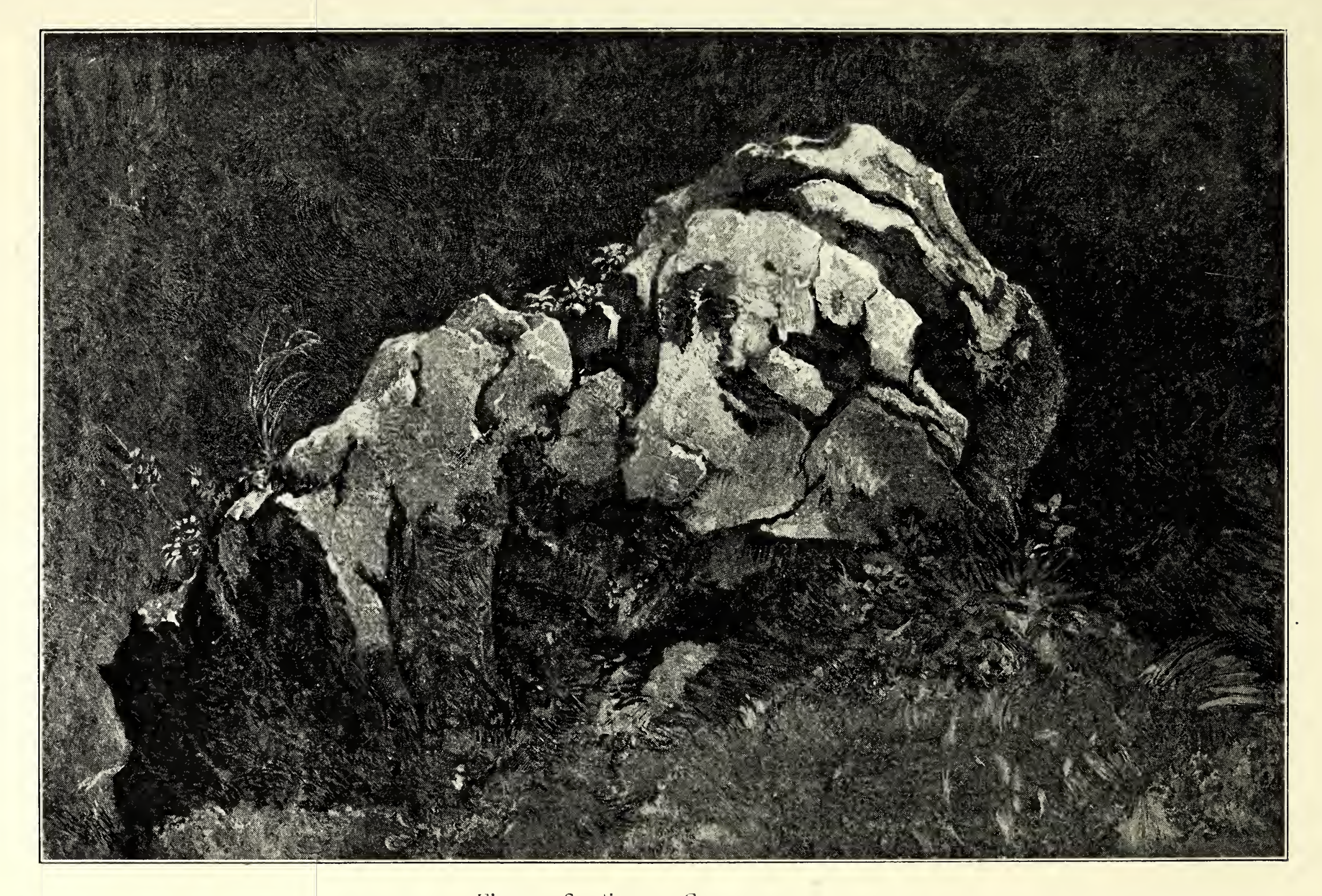


Fig. 17. Studie von Gauermann.

Triumph der Kunst, ein vollendetes Werk zu schaffen, ohne dass der Beschauer ahnt, wie es gemacht wurde! Was kümmert es ihn auch, ob der Künstler seine Leinwand stundenweit hinausschleppen musste, um dort mit aller Mühe ein Stückchen Natur auf die Leinwand zu bringen. Da wäre am Ende die farbige Photographie doch das Endziel aller Kunst! Der Künstler, dem es gelingt und der die Fähigkeiten besitzt, die Natur so in sich aufzunehmen, dass er im Stande ist, sie derart wiederzugeben, dass jeder Beschauer meint, die Natur vor sich zu haben, der ist ein gottbegnadeter Künstler! Wie er dies zuwege gebracht hat, ist seine Sache und kümmert den Beschauer gar nichts.

Ich habe noch Zeitgenossen und Schüler dieser alten Wiener Meister gekannt und war seinerzeit sehr bemüht, das vermuthete, verloren gegangene »Geheimniss« dieser Malerei wieder an's Licht zu ziehen, so lange noch Zeit und Gelegenheit dazu da war. Das Resultat war stets das gleiche: Alle diese Maler, welche ich deshalb befragte, erzählten mir stets dasselbe, aber von einem Geheimniss oder einer besonderen Technik wusste keiner etwas. Ich kam schliesslich zur Ueberzeugung, dass nur das verwendete gute Materiale, die einfachen soliden Farben und Oele, hauptsächlich aber die einfache Malweise Ursache der grossen Dauerhaftigkeit ihrer Bilder war. Die Farben wurden von ganz einfachen Farbenreibern (Anstreichern) erzeugt, nur in Leinöl gerieben und, wie es damals Sitte war, in Schweinsblasen gebunden. Einzelne Maler haben vor der Arbeit, namentlich bei feinen Arbeiten, ihre Farben nochmals auf einer rauhen Glasplatte gerieben, einzelne Farben aber, wie die feinen Lacke, rieben sie sich meist selbst aus dem Rohstoff an. Als Malmittel verwendeten sie Terpentin und Leinöl mit Bleiglätte gekocht. Dieses Kochen des Leinöls besorgten viele Maler selbst.

Die Technik des Malens ergibt sich aus nachfolgendem Beispiele. Vorwurf: Ein mit Moos theilweise bedeckter, von niederen Pflanzen umgebener Felsen, Studie von Gauermann.

Wie aus dem Originale deutlich zu ersehen ist, wurde diese Studie auf folgende Weise gemalt:

Mit ganz hartem Bleistifte, oft auch mit Feder und Tusche, wurde die Zeichnung in wenigen Strichen, aber mit grosser Bestimmtheit auf den Grund — Brett, Leinwand, oder bei Studien häufig auch geleimtes Papier — aufgetragen.

In unserem Falle wurde wahrscheinlich damit begonnen, dem Stein mit lichtem Ocker, theilweise mit Goldocker, einen warmen, leichten, ganz dünn aufgetragenen Ton zu geben. Die grünen Pflanzen, besser gesagt der Fleck, wo die Pflanzen hinkommen sollten, wurden mit verschiedenen grünen, durchsichtigen oder halbdurchsichtigen Farben angelegt, zumeist aus Goldocker mit Berliner Blau bestehend und zugleich im Ganzen die lichteren und dunkleren Partien markirt. Der Hintergrund, welcher den Maler in diesem Falle nicht weiter interessirte, wurde in blaugrünen Farben in verschiedenen Nuancen ohne weitere Detailzeichnung hingesetzt. In die Farben dieses Hintergrundes sind aber schon einzelne deckende Farben hineingespielt, z. B. Weiss und Cobaltblau.

Auf diese Weise war die Untermalung fertig. Wahrscheinlich war allen diesen Farben etwas Trockenöl beigegeben, so dass sie nicht nur durchsichtig blieben, sondern auch etwas anzogen, d. h. zu trocknen anfingen. Nun begann der Künstler in diese Untermalung hineinzumalen und so die Studie zu vollenden. Vorerst hatte er die Sprünge in dem Felsen deutlicher gezeichnet, das darauf sitzende Moos gemalt, dann mit Deckfarbe, Kremser Weiss mit Lichtocker oder Rebenschwarz die wärmeren und kälteren Lichter aufgesetzt und diese Farben in die der Untermalung hineingespielt. Nachdem der Stein vollkommen durchmodellirt war, begann der Künstler die einzelnen Pflanzen und Blumen zu malen, theilweise die Tiefen zu verstärken, lichtere Grün in Deckfarbe aufzusetzen, mit dem zugespitzten Pinselstiele einzelne Gräser oder Stengel herauszukratzen, Schatten zu vertiefen und zum Schlusse die höchsten Lichter auf Pflanzen und Blumen zu setzen, immer das Princip

beachtend, von den dunkleren Farben und Tönen in die lichteren überzugehen.

Es gibt ähnliche Studien, auch Bilder, welche in dieser Weise bis in's kleinste Detail und bis zur höchsten Vollendung durchgeführt sind. Bei grossen Studien oder Bildern, welche sich nicht in einem Zuge fertig machen liessen, wurde stückweise gemalt, eventuell das Trockenöl weggelassen, damit die Untermalung länger nass bleibt. Man mag heute über jene Bilder denken wie man will, in technischer Beziehung stehen sie gewiss obenan und man kann nichts Besseres thun, als sie zu studiren und den modernen Kunstanschauungen anzupassen.



Beispiele,

erläutert an Studien verschiedener Maler.

Es muss im Vorhinein bemerkt werden, dass ich nachfolgende Beispiele gewählt habe, um früher Gesagtes auf praktische Weise zum Verständniss zu bringen. Ein »Recept«, wie man zu malen hat, darf darin ja nicht gesucht werden. Dem möchte ich vorgebeugt wissen. Gewisse Dinge lassen sich nicht einfacher und fasslicher sagen als in dieser Form. Anfängern wird sie sehr erwünscht sein, da sie die verständlichste ist; man darf aber nicht glauben, dass ein Malunterricht in dieser Weise möglich wäre. Deshalb vermeide ich es, über das rein Technische hinauszugreifen.

Blumenstück von Olga Wiesinger. (Primamalerei.)

Abgesehen von dem hohen künstlerischen Werthe der Arbeiten Olga Wiesinger's ist ihre Technik eine so gesunde, ihre Farben von einer solchen Frische und Klarheit, dass es wünschenswerth erschien, gerade von dieser Künstlerin, welche in ihrer Technik eine ganze Gruppe moderner Künstler repräsentirt, in diesem Werke ein Beispiel anzuführen. Mit grösster Bereitwilligkeit stellte sie nicht nur ein kleines Bild zur Verfügung, sondern auch die Beschreibung der Technik, in der es ausgeführt wurde.

In Folgendem lassen wir sie nun selbst reden:

»Das vorliegende Bildchen ist eine Arbeit von zwei Tagen und wurde auf einem grundirten Brettchen gemalt. Folgende Farben kamen hiebei in Verwendung:

Zu den Primeln: Gelber Ultramarin, Citron Cadmium, Zinkweiss und Jaune brillant zum Licht, dazu etwas Vert Emeraude und gelbgrüner Zinnober zu den Schatten.

Zu den Blättern: Dunkler Ultramarin und Cadmium (mitteldunkel) zu den transparenten Theilen, Vert Emeraude, Deckgrün, lichter Ocker, Neapelgelb, Zinkweiss, gebrannter lichter Ocker zu den lichten Theilen.

Zu den Leberblumen: Ultramarin, dunkel Crapplack, Zinkweiss, Zinnober.

Zum Hintergrund: Vert Emeraude, Ultramarin, Cobaltblau, gebr. Sienna, Zinkweiss, gebr. lichter Ocker, etwas Blauschwarz und gebr grüne Erde.

Zum Vordergrund: Beinschwarz, gebr. grüne Erde, Zinkweiss, Neapelgelb, lichter Ocker.

Ich nehme keinerlei Verdünnungs- oder Trockenmittel, sondern nur die reine Farbe, und diese möglichst wenig auf der Palette, sondern zumeist während der Arbeit zusammengemischt. Ich benütze fast durchwegs Borstpinsel, zumeist flache in allen Grössen. Nur zum Corrigiren einer Contour nehme ich dünne Marder-Schlepper, denn mit dem weichen Haarpinsel wird die Farbe trübe und schwer, während sie mit dem Borstpinsel aufgetragen viel leuchtender und klarer wirkt.

Der Verlauf der Arbeit war folgender:

Die Blumen lagen auf einem Tischchen etwas links vor mir, die Beleuchtung kam von links. Auf dem grundirten Brettchen wurde die Zeichnung mit Kohle leicht entworfen, sodann sofort mit der Arbeit begonnen.

Erster Tag (siehe Fig. 18):

Mit den Primeln wurde im mittleren Theile des Bildes (bei *AB*), und zwar mit den grünlich-gelben Mitteltönen angefangen, dann sofort in's Nasse die gelben Lichter derselben aufgesetzt und möglichst fertig gemacht. Damit aber gleich ein Gegensatz geschaffen wird und ich die Wirkung des Lichtes beurtheilen kann, habe ich die grünen Töne der

Blätter und Schatten sofort darangefügt, auch das Leberblümchen in die Mitte gemalt, um auch diesen Gegensatz der Farbe zu haben; dann weiter rechts die Anemone im Schatten und das Grün der Blätter, so dass das Stück *A*, *B*, *C*, *C* nahezu als vollendet zu betrachten war. Daran setzte ich ein Stück des Bodens (*D*), die Primeln bei *E* und ein Stück der blauen Blumen am oberen Rand der Primeln (*F*).



Fig. 18.

Zweiter Tag:

Nachdem nun das Centrum des Bildes fertig und die Farben noch nass waren, da kein Trockenmittel angewendet wurde, so konnte ich den zweiten Tag wieder weiter arbeiten, als hätte ich die Arbeit in einem Zuge vollendet. Erst links die blauen Blumen bei *G* und *H* und den ganzen Hintergrund angelegt. Sodann ging ich an die Vollendung des noch fehlenden rechten Theiles des Bildes und Fertigstellung des Grundes. Zum Schlusse wurden die zu hart erscheinenden Ränder einzelner Theile in den Hintergrund hineingewischt und mit diesem verbunden.

Uebermalungen vermeide ich vollständig. Ist eine grössere Correctur nothwendig, so wische ich jene Stelle ganz mit dem Lappen heraus, so lange das Bild noch nass ist, oder schabe sie aus, wenn es schon trocken ist. Nur in seltenen Fällen erlaube ich mir eine kleine Retouche auf der bereits trockenen Malerei.

Landschaftsstudie von L. H. Fischer. Primamalerei.
(Fig. 19.)

Diese Studie ist auf ein Brettchen auf hellem Grunde gemalt und wurde in folgender Weise ausgeführt: In diesem Falle wurde mit dem hellsten Lichte, welches sich in den sonnbeleuchteten Wölkchen in der Luft und im fernen Spiegel des Meeres befand, begonnen (Kremser Weiss und Jaune brillant) und an diese Farben die hellen Töne der Luft (zu ersteren Farben etwas Cobaltblau gemischt), die sich gegen den Horizont etwas verdunkeln, gesetzt. Die hellen Streifen der schweren, darüber hängenden Gewitterwolken sind schon bedeutend dunkler als alles bis jetzt Gemalte (Neapelgelb, etwas Cobalt und Zinnober), noch dunkler aber die dunklen Stellen der Wolke (Neapelgelb, Cobalt, light Red). Sodann wurde die duftige Ferne nahe dem Meere in ähnlichen Farben gemalt und die dunklen Berge im Mittel des Bildes hineingesetzt. Dieses ist der dunkelste Theil des Bildes und steht dem hellsten Lichte gegenüber. (Zu den Bäumen wurde genommen: dunkler Ocker, gebr. Terra di Siena, Pariser Blau, im Lichte etwas Grün.) Von dieser dunklen Waldpartie gehen die Farbentöne strahlenförmig nach vorne in hellere Töne über, die Grasflächen in grüne, die Felsen in gelbgraue Farben.

Es ist ganz natürlich, dass bei derartigen Effecten die hellsten und dunkelsten Stellen des Bildes schroff gegen einander stehen, wie es in der Natur der Sache liegt. Das ganze Licht concentrirt sich in dem Stück Luft im Centrum des Bildes und in dem Stückchen Meer, welches diese Luft spiegelt. Die eigentliche Lichtquelle, die Sonne, ist auf dem Bilde nicht



Fig. 19. Landschaft bei Pola von L. H. Fischer. Primamalerei.

sichtbar, nur wenige von ihr beleuchtete Wölkchen. Es bildet daher dieses Stück Luft für uns die Lichtquelle; die ganze Landschaft ist im Schatten, wird aber dennoch vom allgemeinen Lichte umflossen, so dass sie nicht dunkel erscheint. Nur da, wo grössere Gegenstände direct vor der Lichtquelle stehen, wie die Baumgruppe im Centrum, macht sich der ganze Contrast zwischen Licht und Schatten geltend, das sie umfliessende Licht blendet das Auge und in Folge dessen erkennen wir im Schatten keinerlei Details, wenngleich in Wirklichkeit die Dunkelheit keine so grosse ist, als man vermeint.

Es ist hier vielleicht der richtige Ort, einige Worte über das Sehen in der Natur zu sagen.

Der Maler darf durchaus nicht glauben, dass er richtig malt, wenn er sich bestrebt, jede Farbe genau so zu malen, wie sie wirklich ist, — er muss sie malen, wie sie erscheint. Wenn uns beispielsweise ein Apparat zur Verfügung stünde, in welchem wir jede Farbe unabhängig von allen übrigen, jede für sich, sehen könnten, wie sie ist, und unser Bild danach malen wollten, so würden wir einen ganz falschen Effect erzielen. Wir sollen ja den Eindruck wiedergeben, den die Gesammtheit der Farben — wie sie gegenseitig zu einander stehen — auf unser Auge macht. Das ist eben der Umstand, welcher in gegenwärtiger Zeit so viele Maler auf falsche Wege bringt. Theorien zu entwickeln ist den Künstlern immer schlecht bekommen, zumal wenn sie sich auf falschen Wegen befinden, oder physiologische Erscheinungen falsch verstehen.

Der Eine sagt sich, man müsse so malen, wie der flüchtige Blick, den man auf ein Object wirft, das Bild ergibt, so gesehen, dass eigentlich kein Object des Bildes scharf in's Auge gefasst wird. Er nennt sich Vibrist und malt seine Bilder so, als wären sie gemalt gewesen und wieder weggelöscht, so dass nur ein Hauch davon übrig blieb.

Ein Anderer — er nennt sich Prismatist — fasst sein Object so in's Auge, dass er nach langem Hinsehen auf eine Farbe in der Sonne die Contrastfarbe am Rande so sieht, als wenn er sein Object durch ein Prisma ansehen würde. Er vergisst oder weiss nichts von der ganzen Farbentheorie und der Einwirkung der Farben auf unser Auge, von der Abstumpfung unserer Sehnerven bei längerem Verweilen unter demselben Farben- und Lichteindrucke.

Es gibt noch eine ganze Reihe von ähnlichen Versuchen, nach einer aufgestellten Theorie zu malen. Ich habe aber absichtlich diese beiden Extreme hervorgehoben, um zu zeigen, dass sie von Haus aus verfehlt sind.

Das Sehen eines Objectes, oder besser gesagt des Bildes, welches wir in der Natur vor uns haben, kann man als eine räumliche und zeitliche Einwirkung auf das Auge betrachten. Die räumliche Einwirkung besteht vor Allem darin, dass unser Auge, ohne sich zu wenden, nur einen bestimmten Gesichtskreis hat, dass es im Centrum schärfer sieht, als an der Peripherie dieses Gesichtskreises, und dass die einzelnen Farben und Helligkeiten durch ihre Nebeneinanderstellung sich gegenseitig beeinflussen.

Die zeitliche Einwirkung liegt in der Dauer des Bildeindruckes auf das Auge. Sie fängt damit an, dass das Auge eine bestimmte Zeit braucht, einen Licht- oder Farbeneindruck zu empfangen. Ist die Zeit zu kurz, so sehen wir überhaupt nichts oder nur undeutlich, daher sehen wir den Flug einer Flintenkugel und selbst die rotirenden Speichen eines schnellfahrenden Rades nicht. Ist die Zeit, in welcher die Sehnerven durch einen Licht- oder Farbeneffect gereizt werden, zu lang, so ermüden sie, werden abgestumpft und sehen, kurz gesagt, falsch.

In diesen wenigen Worten ist eigentlich Alles gesagt, was jede Theorie umstösst. Wir müssen damit rechnen, wie unser Auge beschaffen ist, der Maler sowohl mit dem seinigen wie auch mit dem des Beschauers seines Bildes. Der Maler darf sich nicht einbilden, er sehe anders als jeder andere Mensch,

und darf nicht glauben, eine seiner Theorien werde andere Menschen überzeugen, wenn sie nicht darauf beruht, das Auge des Beschauers so zu führen, dass er glaubt, er habe den gemalten Gegenstand wirklich einmal so gesehen. Nur im feinen Abwägen der Farbentöne ist das Auge des Malers geübter und eine Summe von positivem Wissen und Beobachtungen über Farbenerscheinungen hat er vor dem Laien voraus.

Wenn der Maler den Eindruck, den sein Auge bei Betrachtung eines Objectes empfängt, genau wiedergibt, dann erweckt er auch im Beschauer den Eindruck der Wahrheit, selbst bei Gegenständen oder Naturerscheinungen, welche der Beschauer nie gesehen hat. Ich sehe von Hunderten von Details ab, welche ganz in der Empfindung des Malers liegen und es wäre ja ebenso unrichtig, wollte ich das jetzt Gesagte zur Theorie erheben. Dem Maler bleibt wahrlich genug zu denken übrig, wie er es zu Wege bringt, etwas richtig wiederzugeben. So führe ich hier ein Beispiel an, welches zum Nachdenken auffordert: Die Natur bleibt nie stehen, wie auch die Sonne, welche scheinbar in Bewegung ist und die Beleuchtungseffecte in der Natur bedingt; Begebenheiten spielen sich ab, das Eine ist die Folge des Andern.

Wenn ich den Eindruck einer schönen Landschaft mit nach Hause bringe, oder wenn ich von einem Feste nach Hause komme, so habe ich ein bestimmtes Bild davon in meinem Gedächtnisse. Was ist nun dieses Bild? Ist es ein bestimmter Moment, den ich mir gemerkt habe? Nein, es ist die Summe von Eindrücken, welche ich durch eine gewisse Zeit empfangen habe. Es frägt sich nun in vielen Fällen, mache ich den Eindruck der Wahrheit, wenn ich nur einen bestimmten Moment aus der Natur herausgreife?

Das Richtige zu finden, muss dem Gefühle des Künstlers überlassen werden, wie denn in solchen Dingen die Empfindung viel häufiger das Richtige findet, als noch so scharfer Verstand.

Daraus geht hervor, dass das Studium der Natur nebst Allem, was damit zusammenhängt, ebenso eine Hauptaufgabe

des Künstlers ist, wie frisches Hintreten vor die Natur und Empfinden derselben. Das Studium concentrire sich während der Arbeit hauptsächlich auf ein genaues Beobachten der Farben und Töne, wie sie sich zu einander verhalten, wobei nicht vergessen werden darf, dem Auge auch manchmal Ruhe zu gönnen, um wieder ebenso frisch wie beim ersten Eindruck zu sehen. Namentlich bei sehr ausgesprochenen Farben ist es nöthig, das Auge öfters ruhen zu lassen, den Blick auf eine andere Umgebung zu lenken, weil starke Farben am meisten ermüden, d. h. für diese Farbe momentan unempfänglich machen. Wer zu lange in das blaue Meer, auf eine grüne Wiese oder ein rothes Gewand sieht, wird für diese Farben unempfänglich, sieht darin vorerst die feinen Abstufungen nicht mehr, später die ganze Farbe zu schwach, sowohl in der Natur, wie auf Palette und Bild, und übertreibt die Farben in Folge dessen in oft unglaublicher Weise, weil ihm durch die Ermüdung des Auges die Farbe stets zu schwach erscheint. Erst das ausgeruhte Auge bemerkt nachträglich den Irrthum; manche Maler bilden sich aber ein, gerade durch concentrirtes Hinsehen richtig zu sehen, und glauben schliesslich selbst an die Richtigkeit ihrer Arbeit.

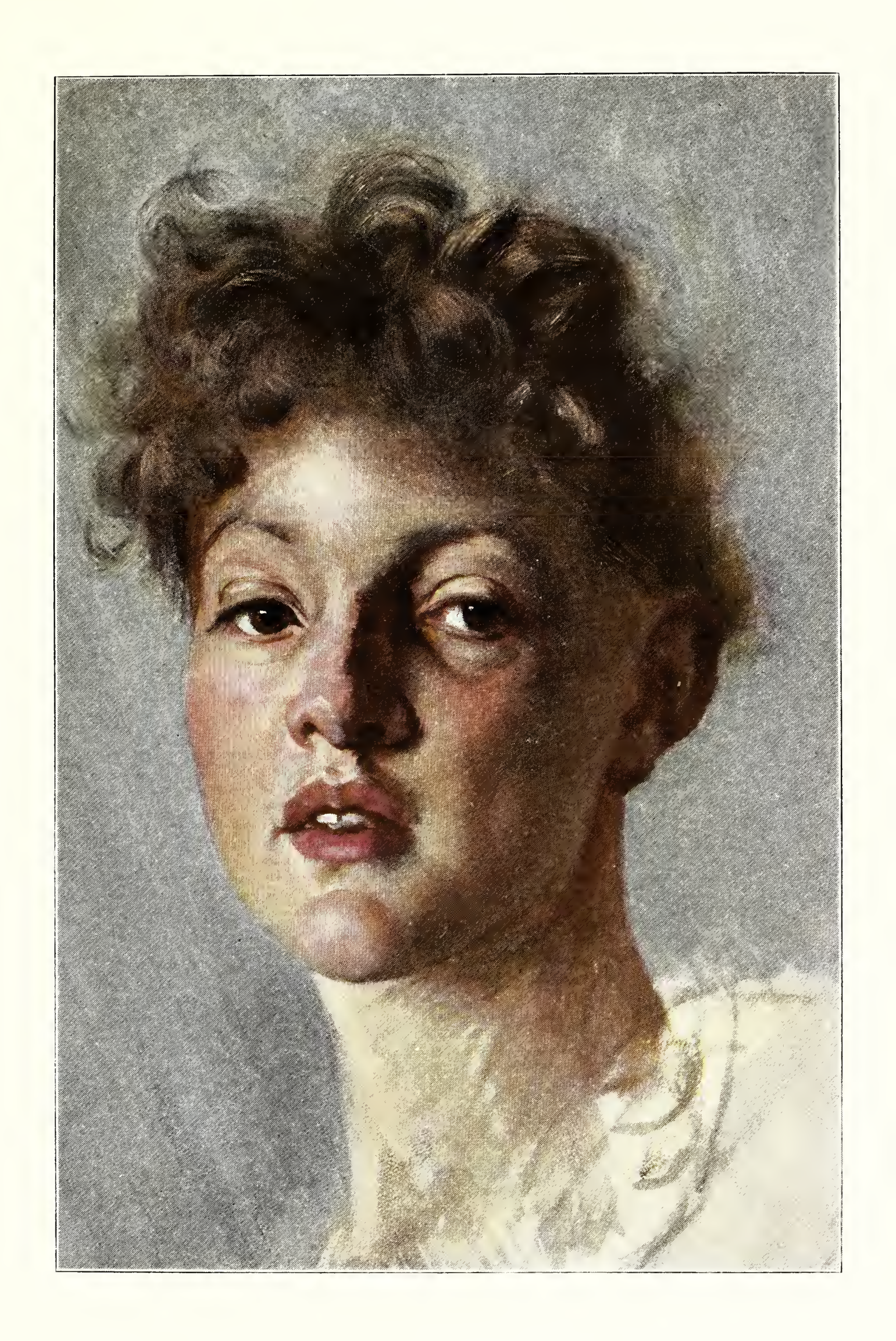
Eine ganz unglaubliche Erscheinung auf dem Gebiete der Farbenwiedergabe ist die, dass man sich auch einbilden kann, eine Farbe zu sehen. Es wird manchmal Mode, gewisse Farben in Bildern besonders zu protegiren; man sucht sie daher in der Natur und findet sie thatsächlich. Einst war Mode, Alles wie durch dunkle Brillen zu sehen, es gab fast keine Helligkeit im Bilde. Das gerade Gegentheil trat später ein. Man sah Alles grau, kein tiefer Schatten durfte gemalt werden, jede Farbe ward mit Weiss gemischt, und wo ein Grau nur zu denken war, da wurde es auch gesehen und gemalt. In jüngster Zeit gibt es Maler, die mit Vorliebe Blau und Violett sehen. Die Wahl des Stoffes und der Beleuchtung erleichtert zwar zuweilen dieses Bestreben, wie diese Künstler es aber zu Wege bringen, so zu sehen wie sie malen, ist einem gesunden Auge und Verstand unbegreiflich.

Was übrigens die Einbildung in Bezug auf Farben leistet, davon kann sich Jeder überzeugen. Das Mondlicht in unseren Klimaten hat die Eigenschaft — vielleicht weil es zu schwach ist — Farben nicht erkennen zu lassen. Mit ganz geringen Ausnahmen (manches Roth zum Beispiel) erkennt man die meisten Farben, wie Grün, Orange, Blau, Violett nicht. Trotzdem aber glauben wir die Farben im Mondschein zu sehen; wir bilden es uns ein, weil wir wissen, dass die Wiese grün ist etc.

Und wenn wir eine bekannte Blume sehen, deren Farbe wir kennen, so glauben wir auch, sie zu erkennen. Es ist oft schwer, sich von der Richtigkeit dieser Thatsache zu überzeugen. Ich wollte einst bei Mondschein aus einem Garten in Capri Orangen holen und wusste, dass die Bäume voller Früchte waren. Es gelang weder mir noch meinem Begleiter auch nur eine zu finden, da wir die Farbe der Frucht von der der Blätter nicht unterscheiden konnten.

Studienkopf von Prof. A. Groll (Primamalerei).

Die Zeichnung wurde mit bestimmten, mehr notirenden Kohlenstrichen entworfen und dann sofort die Schattenmassen mit dünner brauner Farbe (Umbra und Terpentin), sowie die dunkleren Localtöne (Haare und Augen) angegeben, so dass ein in Braun modellirtes Bild entstand. Auch der Hintergrund ist vorläufig flüchtig mit kühleren Tönen (Elfenbeinschwarz und grüne Erde) dünn angelegt worden. Nachdem nun auf diese Weise ein Grund geschaffen war, welcher zugleich die Zeichnung des Kopfes zum Ausdruck brachte, folgte die Malerei in dicken, kräftigen Farben. Mit Terra di Pozzuoli und grüner Erde mit den Schatten bei der Nasenwurzel beginnend, breit hingesetzt, wurde jedoch, wo die Schatten durch Reflexe aufgehellt sind, gleich die Farbenvariation, so entschiedene Dunkelheiten mit Krapplack und Umbra, hineingestrichen. Nun erst wurde der Localton (Weiss, Terra di Siena ungebr. und Pozzuoli) im Licht, an der Stirne beginnend, so dick als möglich hingesetzt und darauf die Ueber-



gangstöne, aus grüner Erde mit dem Localton gemischt, so aufgetragen, dass sie mit einer zickzackförmigen Pinselführung den Localton mit dem Schattenton verbanden. Zum Schlusse wurden die höchsten Lichter aufgesetzt.

Die Farben sind so wenig als möglich auf der Palette zusammengemischt, die einzelnen Farben und Farbenvariationen möglichst klar auseinandergehalten, hingesetzt.

Nach dieser breiten, auf die Zusammenwirkung hinzielenden Anlage begann die Durchbildung des Kopfes von den Augen aus über die weiteren Gesichtstheile. Zu diesem Zwecke wurden spitz zulaufende Pinsel verwendet, welche sich zum zeichnenden Detailliren der Augen eignen; zum Modelliren der breiten Fleischtheile dagegen breite Pinsel, sehr dünn an Haaren, wovon einzelne spitz vorstehen, damit der Pinsel die Farben wohl ineinander verstreicht, aber nicht von der Leinwand wegnimmt.

Während des Malens des Gesichts wurde auch ab und zu je nach Bedürfniss der Hintergrund mit dicker Farbe weiter ausgeführt.

Auf der Palette waren folgende Farben:

Weiss: Englisches Kremser Weiss,
Gelb: Ungebrannte Terra di Siena,
Roth: Terra di Pozzuoli, dunkel Krapplack, chines. Zinnober,
Braun: Umbra natural,
Schwarz: Elfenbeinschwarz,
Grün: Grüne Erde,
Blau: Ultramarin.

Anschliessend an diese Zusammenstellung dürfte es nicht uninteressant sein, die Palettenfarben anderer Maler kennen zu lernen. Hat doch Jeder seine Eigenheiten und seine Vorliebe für oder Abneigung gegen gewisse Farben. So hatte Meissonnier eine ganz ungerechtfertigte Abneigung gegen Cobaltblau und verwendete dafür Preussischblau oder echten Ultramarin.

Die Palette von **Delacroix** enthielt:

Terra di Siena nat., Laque brulée, Emeraldgrün, Cobaltblau, Brun rouge, Zinnober, Italie naturell (Pozzuoli?), Lichter Ocker, Neapelgelb, Weiss, Terra di Siena gebrannt, Casseler Erde, Elfenbeinschwarz, Umbra natur., Umbra gebr., Preussischblau, Laque jaune de Rome, Rouge de Rome, Laque jaune de Gand, Chromgelb dunkel, Zinkweiss, Mumie.

Die Palette von **Diaz**:

Terra di Siena gebr., Zinnober, Brun rouge, Siena nat., Indischgelb, Lichter Ocker, Neapelgelb, Cobaltblau, Kremser Weiss, Veroneser Grün, Emeraldgrün, Elfenbeinschwarz, Mumie, Laque fix, Laque fine, Laque Nr. 5 und Laque fonce Nr. 1 und 2.

Die Palette von **Böcklin**:

Zur ersten Untermalung: Bleiweiss, Terra majolica, Neapelgelb, Lichter Ocker, Gebrannter Ocker, Gebr. Umbra, Gebr. und ungebr. grüne Erde, Eisenoxyd, Graphit, Korkschwarz.

Zur Uebermalung: Cobaltblau, Elfenbeinschwarz, Krapplack, Zinnober, Cadmium.

Malmittel: Emulsion von Gummi arabicum mit hellem, reinem Nussöl und Balsam Copaiva di Para.

Die Palette von **H. Lefler**:

Flake white, Jaune brillant hell, Heller Ocker, Dunkler Ocker, Goldocker, Gebr. Siena, Cobaltblau dunkel, Ultramarin dunkel, Cadmium hell, Cadmium dunkel, Krapplack mittel, Grüner Zinnober hellst (Kreul), Grüner Zinnober dunkel, Deckgrün oder Permanentgrün, Rebenschwarz, Caput mortuum hell, Terra di Pozzuoli.

Die Palette von **Wereschtschagin**:

Kremser Weiss, Jaune brill., Cadmium, Neapelgelb, Jaune pinnar 3, Lichter Ocker, Goldocker, Ocre de rue, Terra di Siena beide, Brun rouge, Zinnober, Carminlack, Umbra, Mumie, Bitum, Casseler Braun, Beinschwarz, Gebrannte Fischgräten, Berliner Blau, Ultramarin, Cobalt, Grüner Lack, Emeraldgrün, Terre vert, Veroneser Grün, Vert de shell, Grüner Zinnober.

Verschiedene technische Manipulationen.

Wie bereits an mehreren Stellen erwähnt, macht sich jeder Maler seine Technik selbst zurecht. Es gibt verschiedene und hundertfältige Manipulationen und »Kniffe«, welche alle dazu helfen müssen, den gewünschten Effect zu erreichen. Alle Mittel sind erlaubt, wenn sie der Dauerhaftigkeit des Gemäldes nicht schaden. Die Geschicklichkeit des Malers macht ihn in manchen Fällen erfinderisch, und gerade solche momentane Eingebungen in technischer Beziehung geben einem Gemälde einen eigenen Reiz. Nachstehend beschreibe ich einige derartige Manipulationen, ohne gerade alle empfehlen zu wollen. Der geschickte Maler wird Manches daraus für sich in Anwendung bringen können, und ein Anfänger soll wenigstens wissen, was man mit der Oelfarbe Alles treiben kann. Auch zur Beurtheilung der Technik eines Gemäldes ist Kenntniss dieser Manipulationen von Vortheil.

Lasiren.

Eine pastose Malerei mit dünnen, durchsichtigen Farben nochmals übergehen, heisst Lasiren. Die Unterlage wird, nachdem sie ganz trocken ist, mit Oel angefeuchtet und die Lasurfarben zumeist mit einem Gemisch von Leinöl und Terpentin verdünnt. Bis zu einem gewissen Grade kann man auch mit deckenden Farben lasiren, wenn sie sehr verdünnt werden. Zinkweiss mit anderen Farben gemischt dient oft zu Lasuren bei Landschaften, um Dunst, Rauch, Nebel zum Aus-

druck zu bringen. Fast jede Farbe (ausgenommen einige ganz schwere, wie Kremser Weiss, Caput mortuum, Indischroth, grüner Zinnober) kann, wenn sie dünn genug genommen wird, zu Lasuren verwendet werden. Eigentliche Lasurfarben sind aber nur die durchsichtigen, also alle Lackfarben, Bitum (Asphalt), Mumie, ungebr. Siena, Beinschwarz etc.

Die in Tempera arbeitenden alten Meister waren genöthigt, ihre Bilder zu firnissen, wodurch sie erst die richtige Farbe erhielten. Um nun theilweise Correcturen und Verstärkungen hervorzubringen, hat man diesem Firniss durchsichtige Farben beigegeben, so dass ein Bild erst nach dieser Manipulation fertig erschien. In Gesichter hat man dadurch erst die feine Zeichnung und Modellirung hineingebracht, in Gewändern, besonders in Roth, die Falten vertieft. Diese Lasuren waren durch die Technik und die mangelhafte Farbenscala bedingt. Später wendete man Lasuren auch auf Oelgemälden an, um dem ganzen Bilde einen Hauch von Schmelz zu geben, was aber nachher sehr missverstanden und missbraucht wurde, besonders als man anfing, mit Asphalt zu lasiren, um den feinen Ton der alten Meister wiederzugeben. Das war wohl ein sehr bequemes Mittel, coloristische Fehler zu bemänteln, denn der Ueberzug von Asphalt oder anderen Lasurfarben stimmte die Farben herab und machte sie natürlich untereinander harmonisch. Aus Oelen und Trockenmitteln mischte man sich nach Geschmack eine »Sauce«, mischte Asphalt oder andere Lasurfarben dazu, überstrich das ganze Bild damit und verstärkte die Lasur nach Bedarf dort, wo man mehr Tiefe im Ton zu haben wünschte.

Dass diese Technik nun abgekommen ist, ist begreiflich; sie wird nur noch selten und ganz bescheiden angewendet. Ich erwähne diese Manipulation eigentlich nur der Vollständigkeit halber und aus dem Grunde, weil sie manchmal doch in beschränktem Masse gebraucht werden muss.

Malen mit dem Spachtel.

Es ist ein grosser Unterschied in der Wirkung der Farbe, ob dieselbe mit dem Pinsel oder mit dem Spachtel aufgetragen wird. Der mit dem Pinsel aufgetragene Farbenfleck ist gewöhnlich in seinen Grenzen verwischt, die Oberfläche zeigt häufig

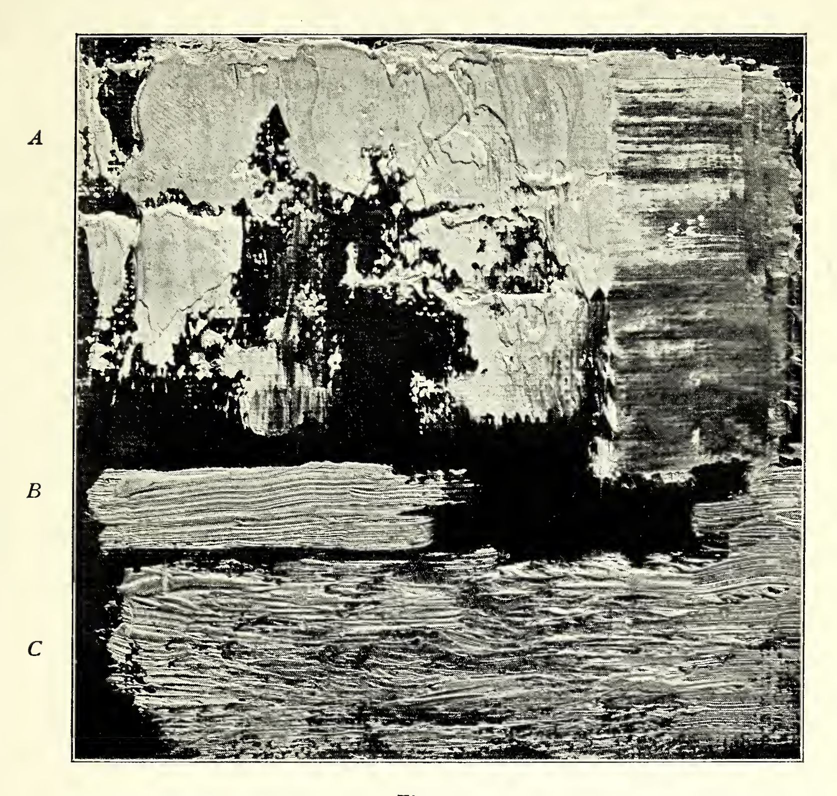


Fig. 20.

A. Mit dem Spachtel aufgetragene Farbe
B. Mit dem Pinsel aufgestrichene Farbe
C. Mit dem Pinsel locker aufgetragene Farbe
} auf halbtrockener (angezogener) Grundfarbe.

Eindrücke der Borsten, eine Art Cannelirung. Der mit dem Spachtel aufgetragene Fleck ist vollkommen glatt mit scharfen Grenzen, die Farben sitzen daher mosaikartig nebeneinander. (Siehe Fig. 20.) Man wendet den Spachtel oft mit grossem Vor-

theile an, namentlich wo es sich darum handelt, einen auffallenden Gegensatz in Behandlung der Stoffe zu erzielen; Steine, Mauern wird man oft besser mit dem Spachtel behandeln als mit dem Pinsel. Natürlich gibt es auch wieder Maler, welche diese Technik übertreiben und ganze Bilder mit dem Spachtel malen, ja es gab eine Zeit, wo dies geradezu Mode war. Man kann sich im Malen mit dem Spachtel eine grosse Fertigkeit aneignen, besonders bei Architekturen in Behandlung von geraden Linien. Denken wir uns, wir hätten das Gesimse einer Architektur zu malen, oder kantige Lichter aufzusetzen, etwa bei Cannelirung einer Säule, oder den glitzernden Spiegel eines Wassers. Man fasst mit dem Spachtel die Farbe von der Palette auf und setzt sie so auf das Bild, dass die schneidige Kante *AB* des Spachtels die Richtung des zu malenden Striches

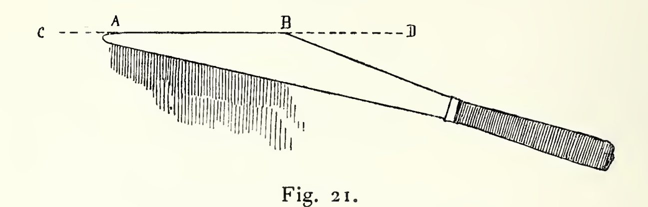


Fig. 21.

CD einnimmt. Je nach Bedarf fährt man nun mit dem Spachtel der Länge des Striches nach, oder herab, und setzt daneben wieder an. Es sei nur bemerkt, dass bei dieser Anwendung des Spachtels der Grund von anderer Farbe nass sein muss, sonst werden die Linien nicht scharf.

Bei Behandlung von Mauerflächen würde mit der Kante *AB* und entsprechend viel Farbe über die Fläche herabgefahren werden. Hierdurch bilden sich zufällig Flächen, die den Gebilden einer abgebröckelten Mauer sehr ähnlich sehen. (Siehe Fig. 20*A*.) Im Uebrigen wird gewöhnlich die Farbe mit der Spitze des Spachtels aufgefasst und so auf die Leinwand übertragen.

Die verschiedenen Gattungen von Spachteln dienen verschiedenen Zwecken. So ziemlich allen Anforderungen entspricht die Form laut Fig. 21. Einige Versuche mit dem Spachtel

geben übrigens am besten Aufschluss über dessen Gebrauch und Anwendung.

Schleifen und Schaben.

Es kommt häufig vor, dass auf einem Gemälde an manchen Stellen die Farbe zu dick oder zu rauh aufgetragen wurde. Diese Unebenheiten beseitigt man entweder mit dem

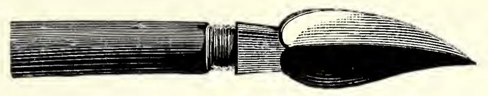


Fig. 22.

Schabmesser (Fig. 22), oder durch Schaben mit einem rund abgesprungenen Glasscherben. Um grössere Flächen zu glätten, wendet man auch Bimstein, für feine Arbeiten Ossa sepia an. Diese Schleifmittel werden mit Wasser befeuchtet und in kreisförmigen Bewegungen über das Bild geführt. Bei Ossa sepia muss man die scharfen Kanten der Decke erst abbrechen, denn diese verkratzen das Bild.

Viele Maler schleifen mit Vorliebe und bringen dadurch merkwürdige Effecte hervor, bei Steinen, Mauern z. B. eine Art Sgraffitotechnik, indem verschiedene übereinander gemalte Farbschichten durch Schleifen geebnet werden, wobei theilweise die eine oder die andere Farbe zum Vorschein kommt.

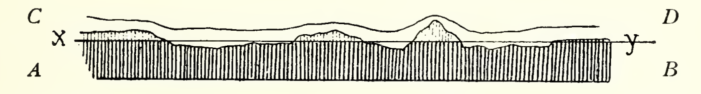


Fig. 23.

Denke man sich (siehe Fig. 23) eine unregelmässige Farbschicht *AB*, darüber eine zweite *CD*, eventuell noch eine dritte. Schleife ich nun die Farbe bis zur Linie *xy* ab, so bekommt die Oberfläche ein ganz anderes Aussehen. Es entsteht eine Art Marmorirung mit allen möglichen Zufälligkeiten, welche man dann benützt, um zu erreichen, was man hervorbringen will.

Die Farben liegen einmal sehr dünn aufeinander, ein andermal sitzen sie scharf und dick nebeneinander, wie es der Zufall durch den Schnitt ergibt.

Wohl zu merken sei aber, dass man nur kratzen oder schleifen kann, wenn die Farben vollkommen hart sind, was in der Regel mindestens ein halbes Jahr dauert. Ist der Kern der Farbe noch nicht vollständig trocken, so reisst man ihn auf statt zu schleifen, und der Effect ist ein ganz verkehrter. Die Farbe darf, mit dem Fingernagel gedrückt, nicht im Geringsten nachgeben, ehe sie geschliffen werden darf.

Gebrauch der Siccative (Trockenmittel).

Am besten ist es immer, man gebraucht keinerlei Siccative; manchmal aber, besonders bei Naturstudien, wo man die Farbe zu rascherem Trocknen zwingen muss, ist ein Trockenmittel nicht zu umgehen. Die Qualitäten der Siccative sind in einem eigenen Capitel besprochen (siehe S. 36 und 37).

Es kommt bei Naturstudien häufig vor, dass man einen Farbenton festhalten und einen andern ganz oder theilweise darüberlegen will, ohne dass letzterer sich mit ersterem vermischt. Verschiedene Gegenstände verlangen geradezu eine solche Technik, wie z. B. eine alte Mauer, Felsplatten, alte Bretter, Baumstämme. Man denke sich eine alte Mauer, welche einmal ockergelb getüncht war und später geweisst wurde, diese weisse Farbschicht wäre aber, wie es häufig vorkommt, an vielen Stellen abgeblättert, so dass der gelbe Bewurf wieder zum Vorschein kommt. Um derartige Gegenstände realistisch zu malen, muss man die Technik des Farbenauftragens so einrichten, dass sie dem Wesen des zu malenden Materiales entspricht. In diesem Falle werde ich den gelben Grund malen und über diesen theilweise den weissen so darüber legen, wie er in Wirklichkeit an der Wand zu sehen ist. Da nun aber der gelbe Grund trocken sein muss, um einen weissen darauf legen zu können, so ist man bei Naturstudien genöthigt, ein Siccativ zu nehmen, welches nach einer halben Stunde schon

gestattet, mit einem vollen Pinsel leicht über den ersten Grund zu fahren (in sehr schräger Stellung des Pinsels) und einzelne Theile der Farbe aufzunehmen, ohne dass sie sich mit der unteren mischt. Dieses Verfahren nennen die Maler »Ueberreissen der Farbe«. Bei diesem Beispiele würde es auch von Vortheil sein, das Ueberreissen mit dem Spachtel zu machen, da dieses Auftragen der Farbe dem Charakter der glatten Mauer mehr entspricht (wie in Fig. 20*A*).

Auf ähnliche Weise würde man die Fläche einer verwitterten Steinplatte behandeln, während man die Faserung des Holzes an einem alten Brette oder die gesprungene Rinde eines Baumes besser mit dem Pinsel aufträgt.

In anderen Fällen, wie beim Malen von Köpfen oder grösseren Figuren, will man vermeiden, dass die Pinselstriche, welche bei reiner Farbe sich zu sehr ineinander wischen, schärfer sichtbar werden. Ein mit Siccativ versetzter Farbenton wird nach wenigen Minuten so weit »angezogen« haben, dass ein hineingemalter neuer Ton sich nicht mehr mit dem schon vorhandenen mischt, besonders wenn der Strich ein bestimmter ist und man den Grund nicht öfter als einmal mit dem Pinsel berührt.

Siccative zu nehmen, um das Trocknen überhaupt zu beschleunigen, ist überflüssig. Das Trocknen der Siccative ist nur ein scheinbares und momentanes, denn das ganze Bild trocknet bis zum Hartwerden eher langsamer auf, wenn Siccativ verwendet wurde, weil es eine Haut bildet, welche das Eindringen der Luft abhält und so den Trocknungsprocess verzögert. Nur bei einzelnen schwer trocknenden Farben ist ein Zusatz von Siccativ von Vortheil, wie bei den meisten Lackfarben, Beinschwarz, Terra di Siena nat.

Firnissen der Oelgemälde.

Das Firnissen von Oelgemälden hat den Zweck, das Bild vor schädlichen Einflüssen der Luft und Feuchtigkeit zu bewahren, ausserdem aber auch den Farben ihre ursprüngliche Frische wieder zu geben, wenn sie durch das Trocknen matt geworden sind. Ein Firnissüberzug gestattet auch, ein schmutzig oder staubig gewordenes Bild mit weniger Gefahr zu reinigen.

Ein Gemälde, das gefirnisst werden soll, muss vollkommen ausgetrocknet sein. Es ist eine alte Malerregel, ein Bild nicht vor einem Jahre zu firnissen.

Der Firniss muss vollkommen klar, farblos, nicht zu dickflüssig sein und sich leicht und flüssig auftragen. Nach dem Trocknen, welches in längstens 24 Stunden eintreten muss, darf er nicht klebrig sein oder Sprünge bekommen. Die anerkannt besten Firnisse sind Mastix-, Damar- und Copalfirniss. In neuerer Zeit verwendet man fast ausschliesslich Mastixfirniss, den man in allen Farbenhandlungen fertig erhält. Man kann sich Mastixfirniss auch leicht selbst bereiten. Man kauft in der Materialienhandlung reinen, guten Mastix in runden, durchscheinenden, farblosen Körnern. Diese Körner gibt man in eine Flasche und übergiesst sie mit beiläufig dem doppelten Quantum gereinigten, frischen Terpentins. Die Flasche stellt man an einen warmen Ort (nicht direct an's Feuer!), etwa in die Sonne oder in's Wasserbad, und lässt sie so lange stehen, bis sich der Mastix aufgelöst hat, was in wenigen Tagen der Fall ist. Etwaige Unreinigkeiten setzen sich zu Boden. Nun giesst

man den Firniss vorsichtig in kleinere Fläschchen ab, welche, gut verkorkt, beliebig lange aufbewahrt werden können.

Ehe ein Bild gefirnisst wird, muss es durch Waschen mit Schwamm und reinem Wasser gut von Staub und Schmutz gereinigt und wieder gut an der Luft — wo möglich in der Sonne — getrocknet werden. Das Firnissen selbst geschieht auf folgende Weise:

Man legt das Gemälde in einem möglichst staubfreien Raume bei verschlossenen Fenstern flach auf einen Tisch oder über Stühle. Dann schütte man den Firniss — mehr als man nöthig hat — in eine reine, flache Schale. In diese Schale taucht man einen breiten Borstpinsel (es gibt eigene Firnisspinsel, siehe Fig. 24), streicht ihn auf beiden Seiten am Rande der Schale ab, damit nicht zu viel Firniss in demselben

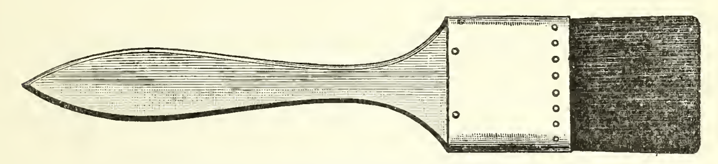


Fig. 24. Firnisspinsel, verkleinert.

bleibt. Nun setzt man den Pinsel oben links an und zieht einen Streifen herab, setzt daneben wieder einen solchen Streifen an und so fort, bis das ganze Gemälde gedeckt ist. Eine Hauptregel beim Firnissen ist die, den Pinsel immer nur nach einer Richtung zu führen. Hat man z. B. einen Streifen gezogen, der nicht ganz deckt, so dass ein nochmaliges Ueberstreichen nöthig ist, so setzt man unten angekommen ab und fährt von oben nochmals in derselben Richtung nach. Diese Arbeit muss mit einer gewissen Raschheit und in einem Zuge vollendet werden, denn der Firniss darf nicht während der Arbeit zu trocknen oder anzuziehen anfangen, sonst trägt er sich nicht gleichmässig auf. Es ist gut, die Arbeit von Zeit zu Zeit gegen das Licht zu betrachten, weil man am Glanze leicht erkennt, ob etwa eine Stelle ausgeblieben ist. Im Allgemeinen ist das

Firnissen durchaus nicht schwierig, am besten ist es aber, man sieht Jemandem, der es kann, einmal zu, um es zu lernen. Wenn man fertig ist, thut man gut, das Bild einen halben Tag liegen zu lassen, ohne den Raum mehr zu betreten (etwa über Nacht), damit kein Staub aufgewirbelt wird, denn dieser wird vom Firniss förmlich angezogen und haftet sofort. Nach dieser Zeit empfiehlt es sich, das Bild zwei bis drei Tage ruhig an einer Wand hängen zu lassen, damit der Firniss vollkommen auftrocknet.

Ein Bild ein zweites Mal zu firnissen, ist wohl in den seltensten Fällen nothwendig. Es genügt überhaupt die dünnste Schicht Firniss und man darf durchaus nicht glauben, dass das Bild wie ein lackirter Gegenstand glänzen müsse. Den Pinsel reinigt man nach der Arbeit in Terpentin; es schadet nichts, wenn er nach dem Trocknen etwas steif wird, weil man ihn allenfalls zu wenig gewaschen hat. Vor dem neuerlichen Gebrauch in Terpentin gelegt, erhält er wieder seine ursprüngliche Geschmeidigkeit.

Oft kommt es vor, dass man ein Bild firnissen will, ehe es ein Jahr lang auszutrocknen Zeit hatte, beispielsweise, wenn ein Bild »eingeschlagen« ist und man es nicht in diesem Zustande in die Ausstellung geben will.

In diesem Falle bedient man sich des Eiweissfirnisses, der auf folgende Weise erzeugt und angewendet wird: Frisches Eiweiss (Eiklar) wird mit einem Kaffeelöffel voll Spiritus und einem geringen Zusatz von Kandiszucker (in Wasser gelöst) zu Schaum (Schnee) geschlagen. Mit einem Schwamm, der vorher befeuchtet und wieder abgetrocknet wird, nimmt man diesen Schaum auf und fährt damit über die ganze Oberfläche des Gemäldes, womöglich nur einmal über jede Stelle. In wenigen Minuten ist dieser Firniss trocken, zuweilen bleiben aber kleine Schaumblasen stehen, welche man nach dem Trocknen mit dem Finger wegwischt.

Solcher Firniss wirkt gewöhnlich so lange eine Ausstellung dauert, es ist aber gut, ihn sofort wegzuwaschen, wenn man

ihn nicht mehr bedarf, da er den Trocknungsprocess des Bildes nur aufhält. Zu diesem Zwecke wäscht man das Bild mit Schwamm und reinem Wasser ab. Es ist aber ja nicht zu versäumen und zu vergessen, den Eiweissfirniss abzuwaschen, bevor man das Bild definitiv firnisst.

In neuerer Zeit verwendet man auch vielfach den Spiritusfirniss »Nouveau vernis à tableaux N° 3 et à retoucher la peinture à l'huile« von Soehnée frères in Paris. Diesen Firniss kann man viel früher anwenden als jeden anderen und beliebig mit Spiritus verdünnen. Man darf ihn aber ja nicht allzufrüh anwenden, weil der Spiritus leicht die Farben auflöst, wenn sie noch zu wenig trocken sind. Diesen Firniss braucht man nicht zu entfernen, wenn später der definitive darüber kommt.

Wird ein Bild zu früh gefirnisst, oder wird ein neuer Firniss über einen schon vorhandenen, der durch Regeneration wieder erweicht wurde, aufgetragen, so geschieht es manchmal, dass das Bild bläulich anläuft, manchmal blos in Folge verschiedener Temperaturverhältnisse, oder wenn es der Zugluft ausgesetzt ist. Diesem Uebelstande lässt sich leicht abhelfen, wenn man das Bild mit einem trockenen weichen Tuch vorsichtig abreibt. Hat sich der Firniss förmlich erhärtet, so kommt dieser Uebelstand nicht mehr vor.

Temperamalerei.

In neuerer Zeit ist man sehr bemüht, die Mängel der Oeltechnik durch andere Malarten, besonders die Temperatechnik, aufzuheben.

Es sei hier kurz erwähnt, dass das Wesen der Temperatechnik darin besteht, auf Leinwand (Kreidegrund) oder Holz mit Farben zu malen, welche nicht mit Oel angerieben sind. Man malt so, als wollte man in Guache malen, das fertige Bild erhält hierauf einen firnissartigen Ueberzug, welcher den Farben dasselbe Aussehen gibt, wie den Oelfarben und sie ebenso widerstandsfähig gegen äussere Einwirkung macht. Die Alten verstanden diese Technik meisterhaft zu handhaben. So gemalte Bilder zeichneten sich durch besondere Dauerhaftigkeit aus, und es gehört ein sehr geübtes Auge dazu, sie von Oelbildern zu unterscheiden. Leider ist diese Technik verloren gegangen und wir wissen nur Bruchstücke davon.

So einfach, als man denkt, ist die Temperatechnik aber nicht; der Uebelstand, dass diese Farben, so lange sie nass oder wenn sie gefirnisst sind, viel dunkler wirken, als im trockenen Zustande, macht sie für die modernen Anforderungen der Malerei im Vorhinein nicht geeignet.

Ich kann mir die Temperatechnik nur zu decorativen Zwecken mit Vortheil angewendet denken, ebenso wie es die Alten gethan haben.

Temperafarben werden gegenwärtig von mehreren Fabriken in Tuben erzeugt, sind für verschiedene Zwecke geeignet und bei vielen Malern auch in Anwendung, theilweise nur, um

Gemälde herzustellen, welche in Guachemanier erhalten werden sollen. Man muss eben diese Farben erst ausprobiren, selbst dort anwenden, wo man sie für geeignet hält, sich selbst eine Technik dazu erfinden. Das Schlusswort darüber ist noch lange nicht gesprochen.

Temperafarben von Pereira in Stuttgart. Freiherr von Pereira behauptet, die Tempera-Maltechnik der Alten wieder gefunden zu haben, hält aber die Bereitung seiner Farben geheim. So weit meine Kenntniss der Temperatechnik und der Farben Pereira's reicht, kann ich an diese »Wiederentdeckung« nicht glauben. Ausserdem ist die Technik mit diesen Farben und den vielen Malmitteln viel zu complicirt, als dass man sich damit befreunden könnte. Manche Maler haben sich übrigens dennoch dieser Farben bedient, andere verwenden sie zur Guachemalerei. Ich finde aber, dass alle für die eigentliche Temperamalerei bereiteten Farben weitaus nicht jene Leuchtkraft für die Guachemalerei besitzen, wie die zu diesem Zwecke einfach mit einem Bindemittel angeriebenen Farben.

Beckmann's „Syntonosfarben" von L. Auerbach & Comp. in Fürth in Bayern sind erst seit kurzer Zeit im Handel und haben sehr rasch Verbreitung gefunden, weil ihre Behandlung eine sehr einfache ist. Ob sie die ihnen vom Erfinder nachgerühmte Dauerhaftigkeit besitzen, muss erst die Zeit lehren.

Die Syntonosfarben sind Wasserfarben in Tuben, dienen sowohl zur pastosen wie zur Aquarellmalerei, können also pastos oder lasirend gebraucht werden. Man malt damit auf Leinwand mit Kreidegrund, oder auf mit blossem Leimwasser präparirter Leinwand. Zur Verdünnung dient Wasser, also keinerlei Malmittel, was ein grosser Vorzug ist.

Das fertige Gemälde kann mit dem eigens hiezu erhältlichen Syntonos-Fixativ fixirt werden, so dass es unlöslich wird und gefirnisst werden kann, wie ein Oelgemälde. Man kann sich ein Fixativ auch selbst bereiten, indem man in gutem Spiritus weissen Schellack auflöst (100 : 5 *g*).

Eine geringe Zugabe von Mastixfirniss ist hiebei zu empfehlen. Das Fixativ wird mit dem Vaporisateur (Zerstäuber) aufgetragen. Ein nicht zu unterschätzender Vortheil der Syntonosfarben ist, dass sie wie die Guachefarben rasch trocknen, also bei Naturstudien mit Vortheil angewendet werden können.

Der Prospect von Auerbach & Comp. enthält folgende Gebrauchsanweisung:

»Mit den »Syntonosfarben« lässt sich wie mit Oelfarben malen, übermalen und modelliren. Auf Malereien mit Syntonosfarben können Oelfarben angewendet werden, ebenso kann auf Oelfarben mit Syntonosfarben weiter gemalt werden.

Die Syntonosfarben gestatten auch sehr rasches Uebermalen mit Pastellkreide. Derartige Malereien zeigen sich effectvoller als gewöhnliche Pastellbilder.

Als Gebrauchsanweisung für die Syntonosfarben empfehlen wir nur die wenigen folgenden Punkte:

1. Die Behandlung derselben ist wie die der Oelfarben, nur bedient man sich statt des Oeles reinen Wassers. Es kann mit gleichen Pinseln gemalt werden.

2. Mit einem geringen Zusatze von Glycerin zum Malwasser lässt sich das Trocknen der Farben nach Belieben aufhalten.

3. Syntonosfarben können auf jedem Grunde verwendet werden, Kreidegrund ist indess vorzuziehen.

4. Als Palette empfehlen wir eine solche mit Vertiefungen und speciell die Syntonos-Aluminium-Palette, welche bei Unterbrechung der Arbeiten mit nasser Leinwand bedeckt wird und welche durch ihr sehr leichtes Gewicht bei den Künstlern sich grosser Beliebtheit erfreut.«

Die Technik des Malens ergibt sich nach kurzen Versuchen von selbst; im Allgemeinen sei noch bemerkt, dass man sich hüten soll, zu dünn zu malen, wozu die Verdünnung mit Wasser leicht verleitet. Besonders die erste Anlage des Gemäldes soll pastos gemalt sein und die Farbe mehr durch Betupfen als durch Streichen mit dem Pinsel aufgetragen werden.

Bei Uebermalungen auf schon trockener Unterlage ist es oft gut, die zu bemalenden Stellen mittelst des Zerstäubers mit Wasser anzufeuchten. Fehlerhafte Stellen kann man mit einem nassen Schwamm vollkommen entfernen. Die Technik dieser Farben ist daher wie erwähnt eine sehr einfache. Jedermann kann sich derselben nach seinem Geschmack bedienen.

Die bekannten Temperafarben von Keim (München) werden vielfach zu decorativen Gemälden verwendet. Ich entnehme den »Technischen Mittheilungen für Malerei« folgende Anleitung:

Temperafarben-Bindemittel.

»K. Kriegbaum nimmt hierzu 2 Theile Eigelb, 4 Theile Essig, 1 Theil guten Leinölfirniss, $^1/_4$ Theil guten Honig.

Die Vermischung dieser wässerigen und fetten Substanzen muss mit Vorsicht geschehen, da von derselben das ganze Gelingen abhängt.

Man bringt zu diesem Zwecke das Eigelb in ein flaches Gefäss (etwa einen grossen, tiefen Teller oder flache Schüssel), giesst den Leinölfirniss hinzu und vermischt Beides, indem man mit einem etwas grossen Borstpinsel beide Flüssigkeiten tüchtig durcheinander quirlt, dabei mit dem Pinsel immer auf einem Stückchen Seife hin und her fahrend, welches man entweder auf kurze Zeit mit in die Flüssigkeit legt und mit einem Stückchen festdrückt, um mit dem Pinsel darüber hinfahren zu können, oder auch in der Hand behalten kann, um immer von Zeit zu Zeit mit dem Pinsel etwas Seifenschaum zu machen und dann wieder mit der übrigen Flüssigkeit zu vermengen. Hat sich Firniss und Eigelb so verbunden, dass man keine einzelnen Oeltropfen mehr bemerkt, so kann allmälig der Essig hinzugegossen werden und dann der Honig, jedoch unter stetem Umrühren und Quirlen, indem man stets Seifenschaum beimischt, bis sich Alles gehörig verbunden hat. Die ganze Flüssigkeit wird nun in eine Flasche gefüllt, wobei aber durchaus keine einzelnen Oeltropfen mehr sichtbar sein dürfen —

das Ganze muss eine einheitliche gelbe dickliche Flüssigkeit bilden, welche sich mit Wasser ganz gut vermischen lässt. — Sollte sich nach langem Stehen das Oel absondern und obenauf stehen, so war die Manipulation nicht richtig, das Oel ist mit dem Wässerigen noch nicht verseift. Die Flüssigkeit muss dann nochmals in das flache Gefäss gebracht und unter nochmaliger Anwendung von Seife recht tüchtig durcheinander gemacht werden; nöthigenfalls kann man auch einige Tropfen Sodalösung beimischen, welche das Verseifen von Oel und Wasserbestandtheilen beschleunigt. Nur wenn sich auch bei langem ruhigen Stehen durchaus keine Flüssigkeit von der anderen ausscheidet, ist die Tempera zum Gebrauche geeignet.

Mit der so bereiteten Tempera werden die Farben abgerieben und in Töpfen zum Gebrauche aufbewahrt. Werden dieselben jedoch lange nicht benützt, so muss etwas Wasser aufgegossen werden, da sich sonst eine harte, unlösbare Kruste bildet. Die Farben lassen sich so consistent herstellen, dass dieselben auch wie Oelfarben auf die Handpalette aufgetragen werden können. Zum Verdünnen wird Wasser benützt (am besten Regenwasser).

Die Vortheile dieser Farbenbildung sind ganz eminente, man kann mit denselben arbeiten wie der Oelmaler; grössere Partien, wie Lüfte und Hintergründe, lassen sich noch nach geraumer Zeit ineinander arbeiten (»vertreiben«) wie die Oelfarben, nur haben sie vor letzteren den Vorzug des vollkommen matten Ansehens, sobald sie getrocknet sind, wodurch ermöglicht wird, dass der decorative Landschaftmaler, Zimmermaler etc. einem landschaftlichen Hintergrunde z. B. mit spielender Leichtigkeit und Schnelle den höchsten Reiz der Weichheit und Durchsichtigkeit, kurz dem Ganzen einen Duft zu verleihen im Stande ist, welcher in der Oelmalerei nur bei sorgfältigster Ausführung möglich wird.«

Neue Farben.

In jüngster Zeit werden allerorts Versuche gemacht und neue Maltechniken erfunden. Es ist unmöglich, alle diese Producte einer Besprechung zu unterziehen, namentlich deshalb, weil es nicht möglich ist, sich sofort ein Urtheil darüber zu bilden. So scheint die neue, kürzlich in den Handel gebrachte »Lingnerfarbe« ein Mittelding zwischen Tempera- und Oelfarbe zu sein. Die Erfinder (Otto Lingner & Piezker, Charlottenburg, Carmenstr. 10) schicken Prospecte aus, welchen ich folgende Notiz entnehme, da mir persönliche Erfahrung leider noch mangelt. Ich bemerke dazu, dass Lingner an anderer Stelle angibt, die Bilder seien auf Kreidegrund zu malen.

»Die Farbe, welche ich hiermit unter der Bezeichnung »Lingnerfarbe« meinen verehrten Collegen zur Begutachtung unterbreite, ist dem Material nach eine Oelfarbe, sie vereinigt die Technik der Oel- mit der der Aquarellmalerei. Infolge ihres hohen Farbkörpergehaltes ist sie von ausserordentlicher Leuchtkraft, Durchsichtigkeit der tiefsten Töne, kräftig deckend und lasirend, und gestattet bei richtiger Vorbereitung des Malgrundes eine überraschend leichte Behandlung, da die gemischten Töne auf dem Bild und der Palette niemals zähe werden. Einzig vom Malgrund hängt es ab, ob die Farben einschlagen oder nicht. So lange der Grund noch stark aufsaugt, wird auch diese Farbe einschlagen. Der Einschlagungsprocess ist fast ganz zu vermeiden, wenn der Malgrund je nach Wunsch dünn oder kräftig vorgestrichen ist; auf jeden Fall vermindert sich das Einschlagen der Farben mit jeder Uebermalung, so dass gegen das Ende der Arbeit sämmtliche, auch die dunkelsten Töne glänzend stehen bleiben.

Die neue Farbe erhärtet mit der Zeit zu ausserordentlicher Festigkeit und erlaubt, wenn nach der Vorschrift angewendet, die gewagtesten Uebermalungen, ohne das sonst unvermeidliche Reissen befürchten zu müssen. Die nöthigsten Vorschriften für

die Anwendung dieser Farbe habe ich in einer besonderen »Anleitung zum Gebrauch der Lingnerfarbe« niedergelegt.«

Eine andere Maltechnik und Farben erfand küzlich Leon Tessier in Paris, welche allen Anforderungen, die man an Farben stellen kann, entsprechen soll.

Diese Farben sind aber noch nicht im Handel.

Praktische Winke für Landschafts-studien.

Um Landschaften nach der Natur zu malen, muss man nicht nur die Maltechnik an sich beherrschen, sondern auch viel Routine in der zweckmässigen Ausrüstung besitzen, welche man ohne entsprechende Anleitung erst durch lange Uebung erwirbt. Dem Anfänger, der sich ohnedies den jeweiligen Verhältnissen anpassen muss, werden einige praktische Winke in dieser Beziehung sehr erwünscht sein und ihm viel Zeit und Mühe ersparen.

Da der Landschafter seine Malgeräthschaften oft weit zu tragen hat oder tragen lässt, so liegt es in der Natur der Sache, dass er ihr Gewicht auf das Geringste reducirt, ohne aber Nöthiges wegzulassen. In neuerer Zeit, wo man grosse Studien, ja Bilder vor der Natur malt, wird der Apparat ohnedies sehr voluminös.

Um einige praktische Winke geben zu können, muss ich vor Allem über die Wahl des Standplatzes sprechen. Anfänger erschweren sich die Arbeit oft unnöthiger Weise durch Mangel an Routine in diesem Punkte. Es kommt sehr häufig vor, dass man sich den Platz nicht aussuchen kann, da man, um ein bestimmtes Object malen zu können, auch einen bestimmten Standpunkt einnehmen muss. Sehr häufig aber hat man doch einen gewissen Spielraum, besonders dann, wenn der Anfänger nur zum Studium ein Motiv malt und es nicht darauf ankommt, ob er sich mehr links oder rechts aufstellt.

Wenn Jemand nur eine Studie zu seiner Uebung malt, soll er trachten, einen Standpunkt zu wählen, wo ihn weder Wind, noch Sonne oder Reflexe an der Arbeit hindern und ein eingehendes Studium, ein genaues ruhiges Abwägen der Töne fast unmöglich machen.

Hat man ein Motiv gefunden, das man zu malen wünscht, so besehe man erst genau die Umgebung, wo man sich aufstellen will. Häufig kommt es vor, dass momentan kein Hinderniss im Weg zu stehen scheint, in wenigen Minuten hat sich aber die Situation und Beleuchtung so geändert, dass ein Arbeiten fast unmöglich wird. Wie häufig glaubt man im ruhigen Schatten eines Hauses malen zu können; in wenigen Minuten steigt aber die Sonne und man sitzt mitten im brennenden Sonnenschein, umgeben von allerlei Reflexen, die eine Arbeit unmöglich machen. Ein anderes Mal zwingt ein in der Nähe stehendes Wasser, worin sich die Sonne spiegelt, dass man ganz geblendet wird, oder der Staub einer Fahrstrasse oder der allzu grosse Verkehr den Maler, seine Arbeit zu unterbrechen oder ganz einzustellen. Es ist natürlich undenkbar, hier einen anderen Rath zu geben, als den, dass man alle Eventualitäten vorerst erwägen und sich den sichersten Punkt mit möglichst gleichmässiger Beleuchtung sowohl des zu malenden Objectes wie auch des eigenen Standpunktes auswählen soll.

Am besten malt man seine Studien, namentlich grössere Arbeiten, stehend, nicht sitzend, natürlich wenn das Motiv es erlaubt. Das Stehen bei der Arbeit gestattet eine freiere Bewegung; man kann jeden Moment zurücktreten, um die Gesammtwirkung zu prüfen, und schliesslich ist es gesünder und kaum so ermüdend, als langes Sitzen in niederer Stellung. Hiezu gehört aber eine grössere Staffelei, welche das Stehen bei der Arbeit gestattet.

Da die Staffelei sehr leicht und die Bildfläche sehr gross ist, so geschieht es häufig, dass ein jäher Windstoss beide umwirft. Ich bin dieser Gefahr oft dadurch begegnet, dass ich zwischen

die Beine der Staffelei eine Schnur anbrachte, an diese einen schweren Stein anband, welcher nahe dem Boden frei zu hängen kam; dadurch wird die an sich leichte Staffelei sehr fest an den Boden gedrückt. Auch die Leinwand habe ich mit Schnüren an die Staffelei befestigt, was durch einige eingeschraubte Ringe leicht zu bewerkstelligen ist.

Staffeleien, welche so hoch sind, dass man dabei stehend arbeiten kann, bekommt man selten in angenehmer Form zu kaufen.

Als sehr praktisch und leicht erweisen sich photographische Stative, welche man mit sehr einfachen Mitteln zu einer Staffelei umwandeln kann. Ich habe an ein Stativ zu einer Handcamera zwei **S**-förmige Haken anbringen lassen, welche die Leinwand tragen, und am Kopf des Stativs einen kleinen Ring eingeschraubt, von dem zwei Schnüre ausgingen, die zu beiden Seiten an die Leinwand befestigt wurden. Dieses Stativ war die beste Staffelei, welche ich je hatte.

Der Malkasten braucht gerade nur so gross zu sein, dass er die nöthigen Farben, Pinsel und eine Palette zum Zusammenklappen in sich aufnimmt, wie der in Fig. 13 abgebildete. Für kleine Studien ist gewöhnlich noch ein Klappbrett dabei. Die grossen Malkästen mit Klappbrett und Apparat zum Aufstellen des Brettes im Kasten halte ich wegen ihres Gewichtes nicht für praktisch, und zwar deshalb, weil die Studie, welche man sitzend im Malkasten am Knie hält, zu nahe am Körper ist. Die Studie soll immer auf einer Staffelei extra stehen, selbst wenn man sitzend arbeitet. Ich will jedoch nicht behaupten, dass man mit dem Malkasten Fig. 14 kleine Studien nicht malen kann.

Man hat für Reisen oder für kleine Stimmungsstudien ganz kleine Malkästen, welche man wie eine Palette frei in der Hand hält. Es sind darin nur wenige kurze Pinsel und Farben in kleinen Tuben, zuweilen 2—3 Malbrettchen zum Einschieben. Diese Malkästen sind für gewisse Zwecke ganz praktisch, namentlich um Stimmungen, welche ohnedies nicht

grösser gemalt werden können, festzuhalten. Einige Farben, von denen man mehr braucht, wie z. B. Weiss, steckt man als Reserve zu sich.

Der Malschirm ist in den seltensten Fällen verwendbar und eigentlich nur dazu da, Reflexe oder einzelne Lichtstreifen abzuhalten, welche allenfalls im Schatten eines Baumes den Maler geniren. Um die directe Sonne abzuwehren, ist er kaum verwendbar, da unter seinem Schatten das Licht eine gelbliche Farbe annimmt und die den Maler umgebende Sonne so blendet, dass an eine richtige Beurtheilung der Arbeit kaum zu denken ist. Ausserdem ist er bei windigem Wetter oder auf steinigem Boden schwer zu befestigen, so dass sich viele Maler den Schirm überhaupt ganz abgewöhnt haben und sich auf andere Weise zu schützen wissen. Am besten malt man überhaupt dort, wo man den Schirm nicht benöthigt.

Die Leinwand oder das Klappbrett trägt man bei grösseren Arbeiten stets separat. Um eine aufgespannte Leinwand so zu transportiren, dass sie unterwegs keinen Schaden leidet oder die nasse Arbeit nicht verwischt wird, erfindet sich jeder Maler leicht einen Schutz. Sehr einfach ist es, zwei Leinwanden mit der bemalten Fläche so aneinander zu befestigen, dass zwischen beiden ein Spielraum bleibt.

Dies kann man durch Einschrauben von Klammern leicht erreichen, eventuell durch Einhängen in einen Plaidriemen, um sie an dessen Handhabe leichter und sicherer zu tragen.

Grosse, aufgespannte Leinwanden zum Zusammenklappen, ähnlich den Klappbrettern, bekommt man jetzt fertig zu kaufen oder kann sie nach Mass bestellen. Dieselben sind sehr praktisch, um grössere Bilder direct vor der Natur zu malen.

Die Klappbretter mit darin aufgehefteter Leinwand haben einen sehr fraglichen Werth. Ist die Leinwand etwas dünn, die Witterung feucht, oder werden dieselben beim Transport gerüttelt, etwa während einer Wagenfahrt, so kommt es vor, dass die Leinwand schlaff wird und die beiden Bildflächen sammt Malerei aneinanderkleben. Auch kann es geschehen, dass ein

oder mehrere Heftnägel sich lösen, wodurch derselbe Uebelstand eintritt.

Das glückliche Heimbringen einer gemalten Studie war stets die ärgste Sorge der Landschafter und forderte immer die grösste Aufmerksamkeit. Manche Maler, welche ganz sicher gehen wollen, construiren sich eine Art Kiste aus dünnen Brettern, in welcher sie ihre Arbeit befestigen. Das ist wohl etwas umständlich, aber immerhin das Beste.

Von allen übrigen Gegenständen, welche man allenfalls noch beim Naturstudium braucht, ist ohnedies im Capitel »Malgeräthschaften« zur Genüge die Rede.

Conservirung der Oelgemälde.*)

Räume, in welchen Oelgemälde aufgehängt werden, sollen licht, möglichst trocken und die Bilder vor directer Einwirkung der Sonne geschützt sein. Solche Räume im Winter zu heizen, scheint erfahrungsgemäss nicht nothwendig zu sein. Viele bekannte Galerien werden nicht geheizt, und man hat bisher nicht gefunden, dass es den Bildern geschadet hätte.

Von grossem Nachtheile ist es, wenn solche Räume nur zeitweise geheizt, oft überheizt werden, wodurch bedeutende Temperaturunterschiede entstehen. Weder die Leinwand und auffälliger Weise das Holz, noch Farbe und Malgrund können den Veränderungen durch raschen Temperaturwechsel folgen. Wird beispielsweise ein Bild auf Holz oder Leinwand aus einem kühlen oder feuchten, oder der Sonne nicht zugänglichen Raum, etwa aus einer Kirche, in einen anderen trockenen, warmen gebracht, so »geht«, wie man vulgär sagt, die Leinwand oder das Holz zusammen. Malgrund und Farbe haben im Laufe der Zeit jede Elasticität verloren, sind in den meisten Fällen glashart geworden, können der Volumenveränderung nicht folgen. Die Farbschichte, grösser geworden als der Grund, auf welchem sie aufliegt, wird von demselben abgestossen und steht in kleineren oder grösseren Blasen ab, denen bald Sprünge folgen; zuweilen hebt sie sich muschelförmig vom Grunde ab.

Einer ähnlichen »Krankheit« sind auch alle auf Bolus (rothem oder gelbem Grunde) gemalten Bilder ausgesetzt, wenn

*) Der Verfasser dankt nachfolgende Notizen zum grossen Theile der gütigen Mittheilung des Restaurators kaiserl. Rath Custos Gerisch.

dieselben längere Zeit in feuchten Räumen gehängt haben. Die Ursache liegt in diesem Falle darin, dass der Bolus, der mit Leim angewendet wurde, nach gewisser Zeit jede Bindekraft verliert und gewissermassen eine mehlige, trennende Schicht zwischen Leinwand und Farbe bildet. Kann nun Feuchtigkeit einwirken, so wird sich die Farbe abstossen, und man kann dann Bilder sehen, welche stückweise abblättern und abfallen. Feuchtigkeit ist daher der Ruin solcher Bilder und ein Versuch, die abbröckelnden Stellen durch Kleister wieder zu befestigen, ihr directer Untergang, weil der Trennungsprocess dadurch erst recht vervollständigt wird.

Soll ein altes oder neues Bild (behufs Transportes) gerollt werden, so muss dies immer so geschehen, dass die bemalte Fläche nach Aussen kommt.

Mangel an Licht macht die Bilder nachdunkeln, besonders manche Farben, wie Bleiweiss, werden nach kurzer Zeit dunkel. Bei Studien, welche in Mappen aufbewahrt werden, kann man sich sehr bald davon überzeugen. Sind Bilder aber einmal gut ausgetrocknet, so schadet das Aufbewahren in dunklen Räumen kaum mehr. Ueberhaupt verändern sich Bilder am meisten, solange der Trocknungsprocess noch anhält.

Die atmosphärische Luft ist im Allgemeinen ein Zerstörer der Bilder, die Einwirkung der Feuchtigkeit in Verbindung mit dem Sauerstoff der Luft bewirkt eine Oxydation oder eine chemische Verbindung einzelner Farben unter sich. Deshalb firnisst man Bilder, um die Luft von der Farbschicht abzuhalten, und deshalb halten sich auf Holz gemalte Bilder in der Regel besser, weil die dicke Holzschicht die Luft von der Rückseite des Gemäldes besser abhält als die Leinwand. Es ist daher gut, auf Leinwand gemalte Bilder an der Rückseite des Rahmens durch ein Holzbrett oder einen Carton zu schützen. Ein solcher Carton kann auf den Keilrahmen des Bildes genagelt und eventuell mit Oelfarbe bestrichen oder mit Staniol beklebt werden, wodurch das Bild auch gegen etwaige Feuchtigkeit der Wand geschützt wird. Das directe Einreiben der

Rückseite des Bildes mit Oel oder Oelfarbe halte ich nicht für gut, weil dadurch der Trocknungsprocess des Bildes aufgehalten wird.

Staubig gewordene Bilder sind mit einem Federwedel, Fuchsschwanz oder weichen Seidenlappen vorsichtig abzustauben. Bilder, welche durch Rauch, Staub, Russ etc. sehr schmutzig geworden sind und eine gründliche Reinigung verlangen, wäscht man mit reinem Wasser, und wenn das Bild bereits gefirnisst ist, mit etwas ordinärer Seife mittelst eines Lederlappens ab. Es ist manchmal sehr von Vortheil, das Bild vorher mit einer Brotkrume aus frischem Schwarzbrot abzureiben, wodurch man ausserordentlich viel Schmutz abnehmen kann. Leinwandlappen beim Waschen zu verwenden, ist nicht zu empfehlen, weil diese feine Fäden zurücklassen. Es wäre nicht nöthig, davor zu warnen, wenn es nicht unsinniger Weise täglich vorkäme, Bilder mit Spiritus zu waschen; dieser löst nicht nur die Firnissschichte, sondern auch die Farbe auf und zerstört das Bild.

Ist der Firniss eines Gemäldes trübe geworden, so muss er einer Regeneration unterzogen werden. Neuerliches Ueberfirnissen nutzt nur für den Augenblick, ebenso wie das Einreiben mit Terpentin. Momentan erscheint zwar das Bild in vollem Glanz, daher oft Antiquitätenhändler dieses Verfahren hunderte Male wiederholen, wenn vermeintliche Käufer das Bild besehen wollen.

Die **Regeneration** eines Bildes, dessen Firniss trübe geworden ist, geschieht durch das Pettenkofen'sche Verfahren in folgender Weise: Man befestigt das Bild an den Boden einer Kiste mit der Bildfläche nach oben, legt auf den Deckel der Kiste, oder auf den Fussboden einige Tuchlappen in beiläufiger Grösse des Bildes und tränkt diese mit Spiritus. Dann stürzt man die Kiste mit dem Bilde darüber, so dass sich die Bildfläche den Tuchlappen gegenüber befindet, und lässt sie einige Zeit liegen. Der Dunst des Spiritus wirkt auf den Firniss ein, durchdringt ihn und macht ihn wieder vollkommen klar.

Nachgedunkelter, gelb gewordener Firniss muss abgenommen werden. Es gibt hiezu verschiedene Verfahren, die meisten können aber nur von einem geübten Restaurator angewendet werden. Am gefahrlosesten ist jedenfalls das trockene Abreiben des Firnisses.

Um dies zu bewirken, wird an einer Ecke des Bildes ein Theil des Firnisses mit einem Messer abgeschabt, dieser Harzstaub mit dem Finger weiter gerieben und auf diese Weise der vollständig trockene Firniss als Harzpulver mit Leichtigkeit abgerieben. Von Zeit zu Zeit wäscht man das Bild mit Schwamm und reinem Wasser ab, um sich von dem Fortgang der Arbeit zu überzeugen.

Werden frisch gefirnisste Bilder feuchter Luft ausgesetzt (z. B. beim Lüften der Zimmer), so kommt es im Herbst und Winter häufig vor, dass dieselben anlaufen, d. h. einen irisirenden Schleier bekommen. In diesem Falle hat man nichts Anderes zu thun, als sie von selbst trocken werden zu lassen und dann mit einem weichen, alten Seidenlappen gut abzuwischen. Um einem Wiederauftreten dieser unangenehmen Erscheinung vorzubeugen, wird heute Büttner's Phoebus empfohlen.

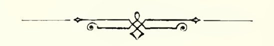
Sind an einem Bilde kleine Farbstellen abgefallen und will man dieselben ergänzen, so müssen vorher die vorhandenen Gruben mit einer Masse aus Bologneser Kreide und Leim verkittet werden. Nach dem Trocknen wird der Kitt an allen anderen Stellen ausser den zu verkittenden Gruben mit Wasser wieder abgeputzt.

Der Kitt muss die Gruben vollkommen ausfüllen und mit der übrigen Farbschichte eine Ebene bilden; gelingt dies nicht auf's erste Mal, so muss das Verfahren wiederholt werden.

Ist der Kitt trocken, so wird er mit Tempera oder Oelfarbe der Umgebung entsprechend bemalt, die Bemalung darf sich aber nur auf die fehlenden Stückchen beschränken, soll das Gemälde nicht entwerthet werden. Es ist selbstverständlich, dass nach dieser Manipulation ein nachheriges Firnissen stattfinden muss.

Hat ein Bild einen Riss oder ein Loch erhalten, so sei davor gewarnt, dieselben durch einen an der Rückseite aufgeklebten Leinwandfleck beseitigen zu wollen. Wie schon an anderer Stelle erwähnt, zeichnet sich dieser Fleck sehr auffallend an der Bildfläche ab. Will man aber ein Loch verkleben, so muss man das ganze Bild auf neue Leinwand ziehen und das Loch wenn nöthig mit Kitt ausfüllen und übermalen.

Was man sonst noch Alles mit Bildern anfangen kann, z. B. das Unterziehen, Uebertragen der Farbschichte von Holz und Leinwand, Niederbügeln aufstehender Farbschichten etc., ist hier zu erwähnen nicht nöthig. Zu diesen Manipulationen gehört sehr viel Erfahrung und manuelle Fertigkeit. Auf Grund einer Beschreibung soll Niemand ein solches Wagstück unternehmen. Das kann nur ein Restaurator von Fach, denn durch unvorsichtiges oder mangelhaftes Restauriren sind schon mehr Bilder zu Grunde gerichtet worden als man glaubt. Wer sich darüber näher informiren will, lese Frimmel's Gemäldekunde (J. J. Weber, Leipzig), welche auch die ganze diesbezügliche Literatur anführt.



Inhalts-Verzeichniss.

Aelterer Kunstverlag von Carl Gerold's Sohn in Wien,
I., Barbaragasse 2.

Blaas, Karl, (Des Malers) Selbstbiographie 1815—1876. Herausgeg. von Adam Wolf. 1876. 2 M.

Bodenstein, Dr. C., Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788—1888. Mit 1 Porträt L. Binder's, radirt von Klaus. 4°. 1888. cart. 10 M., Lwdbd. 12 M.

Falke, Jacob von, Zur Cultur und Kunst. Mit Illustrationen. 1877. 2 M.

Frimmel, Dr. Th., Zur Kritik von Dürer's Apokalypse und seines Wappens mit dem Todtenkopfe. 1884. 1 M. 20 Pf.

— — Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Eine kunstgeschichtl. Untersuchung. 1885. 1 M. 60 Pf.

Klein, Wilhelm, Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. Zweite Auflage mit 60 Abbildungen. 1886. 8 M.

— — Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. Zweite Auflage. 1887. 6 M.

Paoli, Betty, Wiens Gemälde-Galerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung dargestellt. 1865. 2 M.

Plon, E., Thorwaldsen, sein Leben und seine Werke. Aus dem Franz. übers. Mit 37 Holzschn. nach Zeichnungen von E. Gaillard. 1875. 2 M.

Porträt-Galerie des Steiermärkischen Adels aus der Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Herausgeg. vom Freih. Jos. Hammer-Purgstall. 12 Lieferungen à 4 Blatt. gr. Fol. 1855. 96 M.

Regenten, Die österreichischen, von der Gründung der Ostmark bis auf die neueste Zeit. 40 Porträts, gezeichnet von A. Schönn, J. Selleny und F. Laufberger. 1 M.

Sibmacher's, Hans, Stick- und Spitzen-Musterbuch. Nach der Angabe vom Jahre 1597 in facsimilirten Copien, herausg. vom k. k. Oesterr. Museum. 3. Aufl. quer-8°. 1882.
4 M., Lwdbd. 5 M.

Vincenti, C. von, Wiener Kunst-Renaissance. Studien und Charakteristiken. 1876. 4 M.

Warsberg, Alexander Freiherr von, Ithaka. Mit 5 Aquarellfarbendrucken, 1 Karte und 40 Phototypien nach Originalen von Ludwig Hans Fischer. Lex.-8°. 1887.
Original-Lwdbd. 10 M.

